Al chiarissimo Prof. Pasquale D'Ercole ricordo dell'A.

PSICOLOGIA

DEL COMICO

MEMORIA

Letta all' Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli

DAL SOCIO ORDINARIO

FILIPPO MASCI

NAPOLI
TIPOGRAFIA DELLA REGIA UNIVERSITÀ
Nel già Collegio del Salvatore
1889

Estratto dal Vol. XXIII degli *Atti* dell'Accademia
di Scienze Morali e Politiche di Napoli.

INDICE

Ogni studio estetico può essere fatto da due punti di vista, e con due metodi; uno che studia l'opera d'arte o il fatto estetico naturale alla misura delle categorie estetiche, e queste nel loro sistema ideale; l' altro che sale alla categoria dall' effetto, cioè mediante l'analisi del fenomeno psicologico in cui quell'effetto consiste. Ma pare che questo secondo metodo sia il più adatto a conseguire risultati precisi, in quella misura nella quale la precisione è consentita dalla natura del tema, a togliere i concetti estetici dall' indeterminato, dal vuoto, dall' arbitrario, e a dare ad essi, col contenuto definito, l' aggiustatezza e la perspicuità del significato obbiettivo. Perchè i fatti estetici non sono, come i fenomeni della natura esterna, indipendenti dal soggetto, ma accadono in esso, sono imagini obbiettive sì, ma passate a traverso il mezzo della coscienza, della fantasia, e del sentimento umano. Perciò l' indagine estetica deve analizzare prima di tutto il fenomeno psicologico, perchè

esso è il solo criterio sicuro, la sola base positiva per determinare e definire il concetto.

Un esempio istruttivo dell' incertezza dei risultati del primo metodo di ricerca ci è dato dalle teorie del comico. La sorprendente varietà loro, e l' insufficienza di ciascuna han fatto dire che gli estetici, per voler definire l' indefinibile facoltà del riso, si sono resi ridicoli. Se taluno, che, per ipotesi, non avesse provato mai il sentimento del comico, volesse apprendere dai libri di estetica che cosa esso sia, si può metter pegno che dovrebbe rinunziare a capirne nulla; e forse il solo effetto utile del suo studio sarebbe questo, che le teorie discordanti, e l' improbo lavoro, che molte di esse rivelano, per giungere a risultati senza senso, potrebbe destare in lui quel sentimento, che indarno tenterebbe di raffigurarsi per via della cognizione.

Pure gran parte della difficoltà è intrinseca alla natura del soggetto; perchè i sentimenti estetici sono i più complessi che si possano imaginare, e il sentimento del comico è il più vario, il più mobile e il più soggettivo fra tutti. Quindi la miglior via di fare la psicologia del comico pare sia questa, di studiarlo nelle sfere dell' attività psichica, nelle quali si manifesta, cioè nella funzione rappresentativa e nell' emotiva, e nella risonanza organica di questa, il riso.

Io mi propongo di ricercare brevemente, da questo punto di vista e con questo metodo, l' interessante soggetto, sempre studiato e sempre nuovo. E mi vi sono accinto, spintovi da due lavori recenti, per molti rispetti pregevolissimi, uno dell' Hecker sulla *Fisiologia* e *Psicologia del riso e del comico* (1), l' altro del

(1) Berlino, 1873.

Kraepelin, pubblicato nei *Philosophische Studien* del Wundt (1), sulla *Psicologia del comico.* Il primo ha una interessante e nuova teoria del riso, e delle osservazioni speciali acute e in alto grado suggestive; ma sbaglia, secondo me, nel riporre l'essenza del comico nel sentimento, e ne dà una partizione, e un'analisi fondata su di essa, affatto artificiose. Il secondo è un lavoro pregevole più per l'ordine della ricerca che pei risultati. È difficile trovare un altro scritto sull' argomento, nel quale l' analisi penetri più naturalmeute in tutte le sfere e modi della comicità, e sia più sobriamente ricco e scelto il materiale raccolto ad illustrare la teoria. La sua classificazione delle forme comiche, fatta da un punto di vista oggettivo, m'è parsa la più semplice e la più naturale, per quanto si può parlare di *classificazione naturale* in argomento ancora così poco chiarito dalla molta e diligente analisi che ne è stata fatta; e me ne sono giovato in parte. E più mi sono giovato qua e là, e sarà notato a suo luogo, degli esempii, e di taluna delle sue analisi particolari. Ma nelle conclusioni teoriche non ho potuto consentire se non che parzialmente; il concetto del comico, al quale riesce, m' è parso insufficiente, ed erronea la distinzione tra la comica dell' intelligenza e la comica del sentimento, alle quali per poco non s'aggiunge come un terzo gruppo delle *forme drastiche del comico.* Secondo me, l'essenza della comicità è nella situazione o stato dell' intelligenza; tutte le forme del comico si distinguono come differenze e modi di questo ; l' emozione e l' espressione sua , il riso, sono bensì elementi, costitutivo l' uno, effettivo l' altro, del fenomeno psicologico, ma non si può riportare ad essi esclusivamente nessuna forma di comicità, nè, molto meno, fondarci

(1) Vol. 2.°, p. 128 e 327.

sopra, come vuole l'Hecker, tutta la classificazione delle forme comiche. Un altro punto di dissenso tra me e i due mentovati scrittori è, come si vedrà, nella determinazione della natura del sentimento comico (1).

Ma sarà meglio, lasciati i preamboli, di penetrare, senza indugi di sguardi retrospettivi sulle fasi storiche della quistione, nel nodo dell' argomento.

(1) Questo lavoro era già in corso di stampa, quando m'è venuto fatto di leggere un lavoro del Lipps, *Psychologie der Komik* (v. Philosophische Monatshefte, vol. XXIV, disp. 7 a 10, 1888, e vol. XXV, disp. 1 a 6, 1889 ; manca ancora la conclusione) , che tratta lo stesso mio tema , e discute e critica gli stessi due lavori da me criticati e discussi. L'analisi del Lipps è più completa di quella dei due mentovati scrittori , ma m' è parsa anche insufficiente , e la divisione e classificazione delle forme della comicità meno naturale di quella del Kraepelin.

I.

Teoria generale del Comico.

Incominciando dalle sensazioni, si vede facilmente, che il sentimento del comico non è mai generato in esse, sebbene ci presentino tracce di quasi tutti gli altri sentimenti estetici allo stato nascente. Si sa quanta potenza di eccitazione estetica abbiano le sensazioni di movimento, e quanta sia la poesia dei colori e dei toni semplici; ma in nessuno di essi è possibile riscontrare un' eccitazione che accenni, anche lontanamente, al sentimento del comico. Il quale non deriva neppure dalle combinazioni di sensazioni semplici; una dissonanza, come una disarmonia di colori, possono essere spiacevoli, ma non sono comiche, se non sono riferite a qualche altra rappresentazione; p. es. la disarmonia di colori all' abbigliamento, la dissonanza ad un' *aria* nota. Dunque non è nel dominio delle sensazioni, ma in quello dell' associazione e del paragone delle rappresentazioni che dobbiamo cercare l' origine della comicità.

Un' antica definizione dello *spirito* lo fa consistere in una certa abilità e prontezza di trovare il simile nel dissimile; ma la definizione è così lata, che stando ad essa, dovrebbero essere comiche, tra l'altro, quasi tutte le similitudini poetiche. Diciamo, *amore ardente, lingua tagliente;* ma queste frasi, nota il Kraepelin, sebbene indichino similitudini tra cose diversissime, non hanno niente di comico. Però se spingiamo oltre la comparazione, p. es. se diciamo che bisognerebbe mettere la guaina alla lingua, e badare che l' amore non ci accenda daddovero e faccia di noi una fiammata, spunta l' impressione comica. Ma non

per la similitudine posta tra cose diverse, bensì a cagion dell'uso che facciamo di essa, per portare le rappresentazioni ad un nesso più intimo del naturale. Il semplice mettere insieme rappresentazioni disparate può essere un non senso, ma non è per se stesso comico. Rappresentazioni eterogenee, come quelle di un colore e di una durata, o omogenee come quelle di due fiori, messe insieme, non hanno niente di comico; nel primo caso manca ogni possibilità di sintesi, nel secondo la sintesi si opera naturalmente e senza ostacolo.

Bisogna dunque che la sintesi sia possibile, e più ancora, che sia suggerita, che si presenti spontanea ed ecciti la mente a farla; ma che come questa è nell'atto di compierla, a un tratto l'impossibilità appaia perspicua, e si generi il *contrasto intellettuale* delle rappresentazioni (1). In questo contrasto è un fattore essenziale dell'effetto comico; e però argutamente Gian Paolo Richter chiamò lo spirito, il *finto prete che marita le rappresentazioni*. Il congiungimento è necessario perchè si produca il contrasto intellettuale padre della comicità; ma debbono essere finte nozze. Se il congiungimento non è suggerito, o se è normale e non riesce al contrasto, non c'è comicità. Il cavallo pegasèo non ha nessuna relazione coi ricoveri di mendicità; ma quando l'abituale mendicità dei poeti detta ad Alfonso Karr l'epigramma,

> Pègase est un cheval qui porte
> Les grands hommes à l'hôpital,

la relazione è vivamente e inopinatamente suggerita dall'ima-

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit.

gine, e da questa vivace suggestione si genera il vivace contrasto tra l'ufficio normale e il nuovo del favoloso animale, tra i sogni di grandezza e la squallida realtà che perseguita i fantasiosi alunni delle Muse. S'intende però che, affinchè il fattore oggettivo sia efficace, debbono cooperare l'organizzazione e la disposizione individuale. Chi ha mobile fantasia e fine facoltà percettiva, com'è adatto a produrre, così è anche adatto a sentire più facilmente quello scoppiettìo che si genera dalla *chimica mentale* del comico, purchè lo stato del suo sentimento sia adatto ad esserne affetto.

Adunque il comico è essenzialmente un fenomeno intellettuale, di contrasto di rappresentazioni, che tendono a congiungersi e unificarsi, e che nell'istante stesso nel quale l'unificazione è per compiersi, ne sono impedite da una repulsione subitanea e perspicua. Ma il contrasto di rappresentazioni, così definito, non è il solo fattore del comico, e non rappresenta, come pare al Kraepelin, l'analisi completa della situazione mentale generatrice della comicità. Con essa non si va molto innanzi alla teoria comune, a cui lo Schopenhauer tentò di dare una veste scientifica, formulandola come un'incongruenza logica tra l'intuizione e il concetto; e la sfera della comicità si estende a situazioni ed a fatti, nei quali non c'è traccia di essa. Un vecchio sotto un pesante fardello, cinque pani e cinque pesci per sfamare una folla, un istrumento scordato, una mosca in una vivanda, la neve in maggio, Archimede che fa della geometria durante un assedio, tuttociò che è contro natura, il catalogo intero delle vanità dato da Salomone, dovrebbero essere, ma non sono comici; l'errore, l'assurdo logico, per se stesso, non fa ridere.

Una nuova pianta mi presenta caratteri equivoci di classifi-

cazione, e mi fa restare in dubbio se sia o non sia un' *orchidea*; una pianta, che vedo un giorno senza foglie e senza fiori, mi appare un altro giorno fiorita. In questi esempii c'è l'identità e la non identità, c' è il contrasto intellettuale, ma ogni traccia di comicità manca; perchè?

La teoria del contrasto, come causa della comicità, si trova, fin dagl'inizii dell'estetica tedesca, nell'estetica della scuola wolfiana. Ma anche da taluni aderenti a quella scuola fu trovata insufficiente, e fino in essa si manifestarono i primi tentativi di compierla. Il Mendelssohn e il Lessing credettero, che il contrasto comico sia tra il perfetto e l' imperfetto, e risulti dal trovarsi mescolati nella stessa cosa. Ma si vede facilmente, che la correzione è insufficiente, e non riesce a definire il comico. Perchè la perfezione e l'imperfezione sono mescolate quasi in tutte le cose, o meglio in ciascuna cosa c'è il più o meno perfetto e il più o meno imperfetto, ma non per questo ciascuna cosa è comica. C'è dell' imperfetto nelle prime indagini scientifiche, come nel disegno e nell'abbozzo d'un'opera d'arte, ma nè quelle nè questi sono comici.

Perciò, a ragione, Teodoro Vischer non si contentò di quella definizione, e disse che il contrasto, per essere comico, deve avere lo stesso soggetto, deve cioè essere una contraddizione; lo stesso soggetto deve apparire come grande e piccolo, come savio e stolto, per un trasporto istintivo della nostra coscienza nella sua. Questo concetto, del prestare al soggetto comico una coscienza della quale in realtà manca, era stato già espresso da G. Paolo, lì dove adduce l' esempio di Sancio, che si tien tutta notte sospeso su una bucherella, credendola un abisso. Posta questa credenza soltanto, Sancio opererebbe ragionevolmente, e non ci sarebbe di che ridere. Se ridiamo egli è, se-

condo G. Paolo, che attribuiamo a Sancio la nostra conoscenza, e di qui nasce la comicità dell'atto suo.

Ma, contro questa interpretazione del fatto, il Lotze ragionevolmente osserva, che se nell' ipotesi dell' ignoranza l' atto di Sancio non è comico, perchè è perfettamente coerente; nell'ipotesi della conoscenza neppure è comico, ma semplicemente sciocco e inconcepibile. Non è dunque la conoscenza del fatto determinato quella che attribuiamo al soggetto comico, ma la pretesa, o semplicemente la promessa implicita di comportarsi con accorgimento e riflessione nell'operare, e rendendosi esatto conto delle circostanze e delle ragioni dei proprii atti. E questo stesso non in maniera specifica e vera pel caso individuale, ma per l'applicazione, che facciamo, della misura del ragionevole in generale a ciò che dovrebbe o vorrebbe essere, e non è tale; è da questa applicazione, e dal contrasto che ne nasce, che deriva l'impressione comica (1).

Però anche questa ulteriore determinazione è insufficiente. Prima di tutto non bisogna limitare, come fa Lotze, la comicità a un gioco che la natura fa all' uomo, e col quale quella dà una smentita di fatto alla pretesa d' infallibilità e di grandezza di questo; perchè la comicità non si riferisce soltanto alle persone, ma anche alle cose. La comicità ha luogo sempre allorchè l' irragionevole e il piccolo prendono il posto del ragionevole e del grande; sebbene abbia luogo sempre per lo stesso processo psicologico, pel quale ha luogo a proposito delle persone. Noi siamo inclinati a personificare l'impersonale, e nell'eccitazione comica, qualunque sia il soggetto comico, noi lo trattiamo istintivamente come personale ed umano. La

(1) Cfr. Lipps, op. cit., I.

montagna, che partorisce il topo, vive nella rappresentazione comica come ogni *vanità che par persona.*

Pare inoltre che il contrasto intellettuale che abbiamo descritto, cioè quello che irrompe subitamente da una suggestione di correlazione tra gli opposti, per essere comico, debba risaltare da una forma sensibile, manifestarsi in una situazione o in un'azione, o in una veduta mentale genialmente prodotta, cioè non da una sofisticazione dell'intelletto, ma da una sofisticazione della fantasia. Ma non basta, e non è il più importante; bisogna principalmente che la forma sensibile non riveli un assurdo quale che sia, ma un assurdo tipico, una irragionevolezza infinita e incommensurabile, cioè ideale. L'idealità è la condizione essenziale della comicità, come di ogni altra forma estetica. E qual'è l'ideale dell'assurdo comico? pare che sia questo, che la discordanza sia *discendente*. Qualche cosa di piccolo, un *nulla relativo* pare che debba essere necessariamente uno dei termini del contrasto comico. E non soltanto il piccolo della misura, ma anche quello che è relativamente insignificante; p. es. è ridicolo tanto un nasino microscopico quanto un nasone superlativo; il primo perchè pare un naso abortito, il secondo perchè è superfluo, e il superfluo è senza significato. La comicità deriva dal misurarsi del piccolo col grande, con cui è in relazione, e di cui piglia il posto. E il piccolo è sempre il secondo elemento, non quello da cui procede, ma quello a cui mette capo il contrasto; perchè bisogna possedere già la misura, affinchè il piccolo apparisca per quello che è. È comico insomma quel contrasto discendente, che non è, nelle condizioni d'ogni natura, e segnatamente psicologiche, nelle quali si produce, nè abbastanza buono per generare l'amore e l'ammirazione, nè abbastanza cattivo per generare l'odio e il disprezzo, nè atipico in guisa

da riuscire indifferente. Bisogna che l'aspettativa sia delusa senza dolore, che la realtà, senza essere turpe, sia inferiore alla sua idea, perchè si generi il sentimento del comico; la discordanza *ascendente* produce l'effetto contrario, la meraviglia.

Un fanciullo mette in capo il cappello a cilindro del babbo, un signore largo di battuta, come il D. Taddeo del Giusti, traballa nel rialzarsi, dopo aver fatta in ginocchio una dichiarazione d'amore. Spettatori di queste scene, non sappiamo trattenere il riso; e se domandiamo il perchè, la risposta più naturale ci sembra questa, che abbiamo avuta presente sensibilmente, in una situazione e in un'azione, un'assurdità tipica, una discordanza discendente tra l'idea dell'uom grave e dell'amante e la realtà (1). I due buffoni della Zobeide di Carlo Gozzi, che, bastonatisi a vicenda, siedono infine stanchi l'uno a fianco dell'altro, e ripetono l'ottava dell'Ariosto,

O gran bontà dei cavalieri antiqui.....

ci muovono a riso per la singolare diminuzione ed antitesi con l'idea evocata. E l'attore Unzelmann, che per burlarsi d'un'ordinanza di polizia, grida al cavallo nitrente sul palcoscenico di star zitto, perchè agli attori è proibito d'improvvisare, provoca il sentimento di comicità pel contrasto discendente tra l'attore e il cavallo, tra l'improvvisazione e il nitrito, tra l'ordinanza di polizia e la legge dell'istinto.

C'era dunque un gran fondo di verità nella dottrina kantiana, che il comico fosse il subitaneo risolversi in nulla d'un'aspettativa. Ma questa definizione, mentre da una parte è trop-

(1) Cfr. Spencer, Essais, vol. I., La Physiologie du rire.

po lata, perchè non ogni aspettativa delusa è comica, da un altro punto di vista è troppo angusta, perchè è la generalizzazione di un caso speciale di comicità; e ad ogni modo non è specifica, perchè non riassume perspicuamente, nella misura del concetto scientifico, la figura del fatto che vuol definire.

Schelling e la scuola di Hegel, ritenendo che l'essenza della comicità sia nel contrasto delle rappresentazioni, hanno tentato di definire il contrasto comico da un punto di vista obbiettivo, e mentre il primo pone il comico come antitesi del tragico, la scuola hegeliana, con Teodoro Vischer, ha più ragionevolmente, perchè con più largo concetto, considerato il comico come antitesi del sublime, di cui il tragico è soltanto una specie. Secondo il Ruge, l' idea, nella sua rivelazione sensibile, va dal bello al sublime, e da questo cade nel brutto, e si rileva dalla sua caduta nel comico. Di qui il piacere, che si manifesta nel riso. Teodoro Vischer ammette questo schema dialettico, che è comune anche al Weisse; soltanto, secondo lui, il comico non è l' antitesi del brutto, che non è una categoria estetica positiva, ma una mera negazione, bensì del sublime, di cui è il rovescio. Dal sublime al ridicolo non c'è che un passo, è una caduta; dalla quale però il comico, nell'evoluzione delle sue forme, finisce per rilevarsi. A me non garba, e non è il caso, di entrare in una discussione di metafisica hegeliana; basterà soltanto notare, contro questa dottrina, che molte cose sono comiche, le quali non suppongono niente di sublime, p. es. un ragionamento comico, o una inversione comica nell' uso dei mezzi per conseguire un fine; e che c'è del sublime, p. es. il sublime dello spazio, del tempo, del movimento meccanico, che non conduce a nessuna comicità. Dalla qual cosa deriva, che anche quando si ha il comico per antitesi del sublime, esso

deve essere considerato come un caso del contrasto discendente, che ne è il fondamento più generale.

La difficoltà, e quasi l'impossibilità di definire nettamente la qualità del contrasto comico, pare che abbia suggerito allo Schasler, (un hegeliano poco ortodosso), l' idea di abbandonare il contrasto come genere della comicità, e di considerar questa come la più alta potenza del *grazioso.* Ma evidentemente questa identificazione non è vera. Il goffo, lo sgarbato, il grottesco, la buffoneria, che hanno così larga parte nelle forme inferiori della comicità, sono agli antipodi del grazioso; e l' esagerazione dei difetti e delle buone qualità, che è tanto importante nella *comica dei caratteri,* è il contrario della grazia. Se anche si concede una certa parentela del comico col grazioso spirituale, nel senso di una certa eleganza e mobilità intellettuale, questa parentela sarebbe limitata alle forme più alte e più intellettuali dello *spirito.* Si può con più verità dir sublime il tragico, anzichè grazioso il comico, tanto l' affinità tra queste due forme estetiche è limitata e parziale. Il Zeising, che ha posto il grazioso e il comico nella categoria dello *stimolante,* li ha però collocati in opposizione contraria, ai due estremi della serie.

Adunque pare, che all'elemento del contrasto non si possa rinunziare, e che esso vada definito così com' è definito nell' analisi che precede. Ma per quanto più approfondita e più avanzata di quello che al Kraepelin è parso sufficiente, quell'analisi del comico non è completa, e si lascia ancora proseguire e sviluppare. E per vero, se il comico è un assurdo tipico in una forma sensibile, noi dobbiamo aspettarci questo, che la repulsione, la quale scoppia dalla suggestione dell'accordo, non annulli la tendenza a ripensar questo, come accade nel contrasto puramente logico.

E così accade in fatto; il contrasto comico si ripete nella fantasia un certo numero di volte, celeremente, in forma di alternativa e di oscillazione; e quanto maggiore è l'alternativa dei ricorsi intellettuali, tanto maggiore è il sentimento di comicità, ed è nullo se è nulla l'alternativa. Più la fusione degli elementi ostili nella forma sensibile è perspicua per l'imaginazione, e più diventa difficile di pensare ad essi separatamente, e più cresce il gioco delle tendenze e delle repulsioni della fantasia intellettuale. Da ciò dipende anche quella che si potrebbe dire la potenza suggestiva del comico. Perchè quanto maggiore è il numero delle relazioni annodate e quasi intricate in unico groppo, quante più sono le direzioni dell'attenzione irraggianti dall'imagine, e i ritorni a questa, tanto maggiore è l'attività fantastica. Ci sono dei piccoli motti, i quali pare che non dicano niente, e fanno l'effetto d'un colpo di scandaglio gittato in fondo all'abisso.

Noi vedremo or ora, che questa oscillazione è una delle caratteristiche più salienti del comico. Ma ce n'è anche un'altra, che deriva dalle cose dette. Difatti, se il contrasto comico è discendente, se la comicità è la rivelazione d'una irragionevolezza tipica, cioè incommensurabile dal punto di vista intellettuale, deve anche essere una quantità inapprezzabile dal punto di vista della sensibilità fisica e morale. In questa proprietà si riconosce il concetto aristotelico, che *il risibile è un certo difetto che è brutto senza dolore, e che non è nocivo* (ἁμάρτημά τι καὶ ἄισχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν) (1). Ma nè i concetti coincidono, nè l'indicata proprietà basta da sola a definire la comicità.

(1) Poet. c. 5.

Bensì questa, e l'altra dell' alternativa, ci danno ragione dei due caratteri più importanti dell' eccitazione comica, il sentimento di superiorità che deriva dall' una, e il sentimento di libero moto che deriva dall'altra. Il primo carattere fu rilevato dall' Hobbes, allorchè disse, che il riso è un orgoglio subitaneo nascente dalla subitanea percezione d' una superiorità nostra di fronte agli altri, o ad una nostra debolezza passata. Il secondo carattere si potrebbe dire della *reazione alla serietà*, ma alla serietà falsa o artificiale. La serietà creduta e sentita non ammette reazioni comiche. Il credente p. es. non ride degl' incidenti profani in chiesa, chi non crede sì; e il temperamento comico è probabilmente determinato da una certa inettitudine a restare nel serio e nel solenne, la quale fa che si provi pena a serbarvisi e si goda di esserne liberato. I fanciulli sono l'esempio più comune del temperamento comico, soffrono molto della gravità, che per essi non può non essere forzata, e sono prontissimi a sbarazzarsene quando possono. Di qui la loro irriverenza abituale verso i loro superiori, e la indifferenza per le solennità d' ogni maniera. Essi accettano bensì una solennità ironica, ma per godere più intensamente della liberazione, così come si affaticano a scalare una vetta per avere il piacere di discenderla capitombolando, o costruiscono una diga su un rivolo per avere il piacere di vederla portar via dalla corrente. Ma anche indipendentemente dal temperamento comico, la reazione alla serietà è un sentimento naturale in ogni uomo che non sia da natura sua condannato al dolore. La parodia spunta inconscientemente anche in mezzo alla serietà religiosa, come provano i tratti buffoneschi dell'olimpo pagano, e delle rappresentazioni sacre del Medio Evo. Nelle personificazioni umane del divino si mescola sempre qualche imperfezione, qualche ca-

rattere troppo umano o antropopatico; e il natural gusto della comicità non se lo lascia sfuggire. Il serio e il risibile sono in perpetuo contrasto nella vita umana, nei caratteri umani, nelle circostanze della giornaliera esperienza. E siccome la gaiezza risponde all' agio, alla libertà, all' abbandono, al non manierato, all' *insouciance;* e la serietà è il lavoro, la difficoltà, l' ostacolo da superare, le necessità della natura, della vita e del grado sociale, così è sempre piacevole di passare dall' aspetto severo della vita al facile, e la congiunzione comica dei due aspetti è la forma estetica di questa transizione (1).

Adunque la comicità è il prodotto di un fattore in alto grado complesso. Il contrasto che la genera è di natura intellettuale, ed è puntuale e coestensivo con l' identità; si produce nell' atto stesso nel quale l' unificazione è per compiersi, e si ripete con alternativa rapida di attrazioni e di repulsioni ideali, di suggestioni d' identità e di subitanee irruzioni di contrasti. Perchè ciò accada, la sintesi comica dee compiersi in un' imagine o forma plastica, che può essere o un' intuizione sensibile, o una situazione morale, o una situazione mentale, creata dalla fantasia intellettuale, o che, trovate, sono, per un' eccitazione e per un gioco congeniale suo, portate al grado di forme estetiche. E il contrasto deve essere discendente, deve avere questo tipo, che la realtà apparisca come inferiore alla sua idea, qualunque del resto questa idea sia. Il contrasto non è tanto relativo a quello che la cosa o il fatto dovrebbe essere, quanto a quello che vorrebbe, e tenta, e non riesce ad essere. Ed è comico se l' elemento negativo non è il puro negativo intellettuale, ma questo dissimulato in forma positiva dalla fan-

(1) Cfr. Bain, Les Èmotions et la Volonté, cap. XIV, par. 40.

tasia, purchè la forma sia trasparente, e il negativo, mentre è tipico dal punto di vista della fantasia intellettuale, sia una quantità inapprezzabile dal punto di vista della sensibilità fisica e morale.

Dunque, in ogni maniera di comicità, ci sono almeno due rappresentazioni, l'una reale, l'altra suggerita, contemporanee ed opposte, fuse nella stessa forma e repugnanti, e perciò non fisse, ma alternantisi, in una certa serie, più o meno breve, di passaggi inversi dell'una nell'altra, e quasi di travestimenti e di metamorfosi. La contemporaneità e la perspicuità del contrasto, nella simulazione dell'unità, costituiscono quella che si dice *punta* (*pointe*) del comico. Ma poichè due rappresentazioni opposte, a causa dell'angustia della coscienza, non possono a rigore coesistere, così dobbiamo intendere la contemporaneità come alternativa rapida, come una successione rapidamente e ripetutamente invertita, che simula la coesistenza. Ora da questa quasi ginnastica, alla quale la comicità costringe la fantasia intellettuale, deriva un sentimento così intenso di piacere, da raggiungere quasi il tono dei sentimenti sensuali, ed assomigliarsi a quello che è l'acre nelle sensazioni gustative, la lieve puntura o il solletico nelle tattili, e la sensazione del brillante nelle visive. Tratteremo più in là, nella teoria del riso, dell'analogia tattile; ora, nel campo rappresentativo, quella che importa, e getta luce sull'argomento, è l'analogia della percezione comica con la sensazione del brillante (1).

L'ottica fisiologica insegna, che questa può essere prodotta in due modi, o da una superficie riflettente, nella quale le menome particelle sono delle superficie che riflettono indipenden-

(1) Cfr. Hecker, op. cit. p. 75 e ss.

temente l'una dall'altra, o dalla sovrapposizione di due imagini retiniche di colore opposto , p. es. bianco e nero, come nella visione stereoscopica. Ma in ambedue i casi le condizioni del fenomeno sono identiche, e identica è la legge della sua produzione. Perchè ci sia la sensazione del brillante, è necessario che i punti identici delle due retine , che hanno normalmente sensazioni identiche, sieno affette da sensazioni opposte di colori, o di luce e di ombra; in tal caso si produce un tentativo persistente di fondere le due sensazioni, e il tentativo non potendo riuscire, perchè le sensazioni sono opposte, si ha, invece dell'unità, la rapida alternativa di luce e di ombra in cui quella sensazione consiste. Essa non è, come potrebbe parere, una sensazione intermittente; una sensazione di questa specie è diversa affatto, e può essere assai spiacevole, come è quella del battere d'una fiamma a gaz. Invece l'alternarsi rapido di luce e di ombra, che produce il brillante, deriva da una stimolazione continua ed opposta delle due retine, e consiste in un fenomeno di *concorrenza accelerata dei campi visivi*, che non stanca e non addolora l'occhio con quei bruschi passaggi dalle tenebre alla luce che gli sono così incresciosi, e gli dà intero, e senza compensazioni negative, il piacere pungente del contrasto rapido ed alterno.

La percezione del comico è analoga alla sensazione del brillante, ed è prodotta da cause diverse bensì, ma operanti con la stessa legge. Invece dell'alternativa della luce e dell'ombra, abbiamo l'alternativa, (non per interruzione di stimolo, ma per rapido trasporto dell'attenzione), di due rappresentazioni opposte, l'una positiva l'altra negativa. E come nella sensazione del brillante l'alternativa, la concorrenza dei campi visivi, dipende dal fatto, che i punti identici delle due retine, avendo d'ordina-

rio le stesse sensazioni, fuse in unica sensazione, si produce, anche nel caso dello stimolo del brillante, il tentativo di fondere in uno gli stimoli opposti; così nella percezione del comico l'alternativa è suggerita dal rapporto tra quello che la cosa avrebbe dovuto o voluto essere, e quello che è, tra il ragionevole e la sua simulazione. Perchè il negativo comico non è, come abbiamo avvertito, il negativo logico, l'assurdo, ma l'assurdo dissimulato, e che, perchè dissimulato, produce un'indecisione, non dell'intelletto, a cui la contraddizione è chiara, ma della fantasia intellettuale, tra la forma vera e la falsa. Nessuna delle due riesce ad escludere l'altra, e nessuna è esclusivamente presente alla coscienza per un tempo apprezzabile, in modo che possa produrre la impressione che le è propria ad esclusione dell'altra. Quindi, come la sensazione del brillante ci pare unica, così unico ci pare l'oggetto comico; e come dalla semicoincidenza della sensazione negativa del nero con la positiva del bianco deriva la sensazione piacevole del brillante, così dalla semicoincidenza, per suggestione dell'imagine, del positivo e del negativo intellettuale si genera la percezione piacevole del comico. Non abbiamo coscienza distinta degli elementi componenti, e la ragione è semplicissima, che questa distinta coscienza ci porrebbe nella situazione mentale della contraddizione logica, e però sopprimerebbe la comicità.

Questa maniera di intendere la comicità è, in forma più o meno involuta, anche nelle migliori teorie enunciate su di essa. Così Kant, il quale fa consistere il comico nel subitaneo risolversi in nulla d'un'aspettativa, spiega il piacere che questa delusione ci procura, col ripensarla, e quindi con la riproduzione rapida dell'alternativa di tensione e di rilasciamento, in un certo moto psichico alterno, che egli considera come effetto del riso, cioè del

moto alterno dell'organismo. Similmente Teodoro Vischer nota, che il piacere estetico del comico deve essere distinto da quello del bello, come un piacere oppostamente mosso. Perchè c'è un'antitesi soggiacente, il piacere del comico è più vivo, e supera la misura ordinaria del piacevole. E come nella sensazione del brillante la luce appare più viva pel contrasto delle tenebre, così in quella accelerata alternativa di rappresentazioni, che costituisce il comico, il sentimento riesce in alto grado piacevole, perchè il contrasto dà alle rappresentazioni una perspicuità, che riverberata da esse sul contrasto, si addiziona quasi con se stessa e diventa penetrativa e pungente.

Ora, se questa figura della comicità, che abbiamo tentato di disegnare, è esatta, essa dovrà essere come ricalcata dall'analisi di tutte le forme speciali del comico nel campo rappresentativo, e confermata finalmente dallo studio del sentimento comico, e della *catarsi* comica.

II.

Le Forme del Comico.

Noi possiamo distinguere, dal punto di vista psicologico, tre specie di comicità. La comica intuitiva, la comica di situazione, la comica intellettuale o lo *spirito*.

(*a*)

La forma elementare della comica intuitiva ha luogo, allorchè una nuova impressione si subordina parzialmente alle nostre esperienze passate, e in parte entra con esse in un contrasto assai netto e perspicuo per noi, per questo che il nuovo e il non

ordinario ci par piccolo e senza significato. Questa comicità intuitiva elementare è tanto più facile ad essere sentita, quanto più è angusta la cerchia delle rappresentazioni acquisite, e minore il numero delle generalizzazioni fatte, e minore la facoltà del generalizzare. Allora le nuove rappresentazioni, non essendo riconosciute e classificate, soggiacciono al gioco delle analogie e delle antitesi spontanee. Perciò troviamo più facili al riso i fanciulli, ai quali il papà in frak, o la mamma in abito da ballo riescono comici. Così il contadino ride del negro che vede la prima volta, o del *touriste* o della ballerina. La cultura e l'età, con l'abitudine, con la larga esperienza, con la prontezza dei riferimenti e del classificare generalizzando, diminuiscono i contrasti intellettuali, o almeno ne scemano l'evidenza, e così ci rendono meno proclivi a trovare il comico in ogni cosa (1). Solo gli oggetti della nostra esperienza abituale conservano tanta concreta precisione di forme, da renderci sensibili anche le leggiere deviazioni dalle imagini tipiche che ci siam formati di essi; per modo che quando queste deviazioni appariscono come contrarie alla caratteristica dell'imagine, e pongono una discordanza discendente tra le due rappresentazioni, l'antica e la nuova, quando ad esempio vediamo per la prima volta un amico, ordinariamente trascurato, in abito elegante e col cappello a cilindro, o persona nota, dalla gran barba, a un tratto rasa, non ci possiamo schermire dal provare più o meno un certo senso di comicità.

Adunque la comicità intuitiva non deriva dal solo contrasto delle rappresentazioni, ma da quello che ci appare come una diminuzione della rappresentazione aspettata, o una deviazione senza senso da questa.

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit.

La ragione generale della comicità intuitiva è la scoperta di una incoerenza discendente tra l'oggetto intuito e la rappresentazione tipica, con la quale lo paragoniamo. P. es. un omettino grasso e una donna lunga e allampanata ci producono un'impressione comica, perchè li paragoniamo col tipo dell'uomo e della donna; e la comicità cresce se, scambio di vederli separatamente, li vediamo insieme, e sappiamo che sono marito e moglie, perchè in questo caso il contrasto discendente delle singole imagini si accresce del contrasto discendente derivante dalla loro congiunzione. A questa sorta di comicità appartiene quella che è prodotta dalle anomalie fisiche della figura umana, purchè non eccitino il disgusto; p. es. un naso grosso e bernoccoluto, la gobba, la piccola statura ecc., e quella che si può dire comica imitativa. Certo l'imitazione non è comica, se è così mal riuscita da non somigliare punto agli atti della persona imitata, e viceversa se la simiglianza è tanta da produrre la meraviglia. Ma la coincidenza parziale non basta per ispiegare la comicità. Difatti, se bastasse, noi dovremmo avere un'impressione comica da ogni parziale simiglianza fra due persone, che non riusciamo a identificare perfettamente. Pare che l'essenziale nell'imitazione comica non sia, come pare al Kraepelin, la simiglianza parziale, ma il ripresentare quei tratti, quelle particolarità delle movenze e della parola della persona imitata, le quali, paragonate col tipo dell'uomo che si muove e parla normalmente, appariscono come qualche cosa di troppo o di troppo poco. Quelle particolarità possono non apparir comiche nella persona che s'imita; ma staccate dall'unità del tipo, e poste in relazione con un tipo generale e normale, e fatte risaltare per una certa maggiore accentuazione nell'imitazione, ottengono l'effetto comico. In somma l'imitazione non è comica, se non

quando, con la fine o grottesca caricatura, produce un contrasto discendente tra le due rappresentazioni. E si noti, che possono apparir comiche delle particolarità opposte; p. es. tanto il tono di comando quanto il dimesso nel parlare e nel gestire, tanto il solenne quanto lo spezzato e il saltuario; è comico così il bambino che mette in capo il cappello a cilindro del babbo, come questi se si copre col cappellino piumato e a colori smaglianti di quello.

La caricatura, che ha così largo campo nella mimica e nel disegno, è forse la sola causa della comica nella musica. I tentativi di *pittura musicale*, la musica imitatrice dei suoni naturali cade facilmente nella caricatura; e quando si vuol fare della musica comica, non vi si riesce altrimenti senonchè facendo la caricatura della musica seria. Ciò si ottiene producendo una discordanza discendente tra le forme normali di questa, che sono l'idealizzazione dell'espressione vocale delle emozioni, e le forme alterate, nelle quali l'espressione tipica subisce accelerazioni o rallentamenti del ritmo, (es. la marcia funebre col ritmo della canzonetta, e questa col ritmo di quella), o interruzioni brusche, o cangiamenti o passaggi rapidi di toni, o bruschi ritorni all'espressione vocale naturale non disciplinata dall'armonia e dal ritmo.

La caricatura nella poesia è la parodia. Questa consiste, come si sa, nel sostituire, in una poesia seria o dramma, alle parole, ai fatti, ai personaggi che vivamente ci commuovono, parole, fatti, persone piccole od insignificanti. Essa sussume dunque delle realità volgari alle nobili ed alte imagini della poesia lirica, epica, drammatica, con le quali hanno qualche similitudine accidentale, ed una incongruenza essenziale, che fa apparire stridente il contrasto discendente tra il concetto e la realtà.

Quasi tutto il Don Chisciotte rappresenta una comicità di questo genere, la quale tocca il suo estremo nella *sciocchería*.

Questa ha però un carattere speciale, in quanto presenta come reali delle mere impossibilità; e il riso si genera in chi le apprende dalla discordanza discendente tra la logica della persona sciocca e la logica ordinaria, dalla serie di pensieri equivoci che nasce dal congiungimento delle serie di pensieri opposti, e che rinnova il contrasto intellettuale, e lo moltiplica per tutti gli elementi della serie. Il barone di Münchausen, e i suoi pensieri, atti e detti, sono esempio della parodia portata fino alla sciocchezza; così l'idea di sciogliere nella stufa la melodia gelata nella cornetta del postiglione, l'atto di trarsi dal fiume afferrandosi alla criniera del proprio elmo, il racconto dei due leoni che si divorano a vicenda finchè non restano che le code.

(*b*)

Quest' ultima forma della comicità intuitiva, la parodia, ci conduce naturalmente alla seconda specie di comicità, la comicità di situazione o di azione. Questa spazia in più largo campo dell' altra, perchè abbraccia tutto quello che ci presenta di comico la vita; e affinchè si produca, non basta l'incongruenza tra i fini umani e la loro realizzazione. Già non è tanto questo contrasto, diciamo così, obbiettivo, quello che la genera, quanto il contrasto tra il fatto e l'idea che ne abbiamo, tra l'aspettativa e l'evento, tra il carattere e l'esagerazione della caratteristica. È necessario inoltre, che il contrasto sia discendente. Colombo cerca la via delle Indie e scopre l'America; c'è incongruenza senza comicità. È comico trattare con gravità cose frivole, o viceversa con leggerezza le gravi; comico lo sfor-

zo non coronato da successo, o il successo che segue inopinatamente a conati non adeguati, posto che il contrasto sia perspicuo, e sia discendente, cioè non faccia prevalere il disgusto. Senza il contrasto discendente non c' è comicità di situazione. P. es. la serietà d'una bambina che fa da mamma alla bambola , e l'energia con la quale un bambino cavalca il suo cavallo di legno e agita la sua sciabola di stagno non sono comiche, se non ci rappresentiamo contemporaneamente le situazioni vere, con le quali sono in contrasto. Perciò il sentimento della comicità prorompe irresistibile allorchè il contrasto discendente è suggerito inevitabilmente dalla situazione stessa, anche se non ha una forma definita. Se siamo in istato di serietà forzata basta un nonnulla per far prorompere il riso; i fanciulli a scuola sono disposti a ridere di tutto quello che accade di estraneo alla scuola, della mosca che vola, del grido del venditore ambulante. L'interruzione d'una tirata oratoria per uno sternuto, il comparire d'un cane in sulla scena , il miagolio d'un gatto o il pianto d'un bambino nel momento culminante d'un duetto d'amore; le distrazioni, p. es. lo schiacciare un cappello sedendovi su, l'uscire trascurando un articolo essenziale dell'abbigliamento, sono tutte situazioni, nelle quali il contrasto discendente ha evidenza intuitiva.

La comicità di situazione s'incontra quasi esclusivamente nell'operare umano. La natura inanimata non ha situazioni comiche, nè gli animali per loro stessi. Se questi eccitano in noi il riso, egli è perchè vediamo nelle loro forme e nelle loro abitudini ed azioni il riflesso della natura umana. Ridiamo degli uccelli che beccano frutta dipinte, del caprone che cozza contro la sua imagine nello specchio, specialmente delle scimmie che imitano, ammaestrate, i costumi umani, perchè soggiacciamo mo-

mentaneamente all'illusione, che operino con ragione e con finalità a simiglianza dell' uomo. Lo spettatore qui presta all'attore la sua maniera di vedere e la sua parte ; l' uomo estende e proietta il suo mondo nel mondo animale, il quale è per lui come uno specchio in frantumi, i cui sparsi frammenti gli riproducono i diversi aspetti della sua propria natura ; da ciò il grande uso che ne fa la caricatura.

La differenza tra la comicità di situazione e di azione nell' animale e nell' uomo fa pensare alla distinzione di questa specie di comicità in naturale ed intenzionale. La prima tiene più largo campo, ed ha le sue forme sistematiche nella buffoneria, nella pedanteria e nell' eroicomico, e in generale nell' esagerazione della caratteristica.

La buffoneria inconsapevole consiste, o nel riportare a un concetto obbietti o fatti apparentemente congruenti, ma in realtà diversi e repugnanti; o nella incongruenza dell'azione con l' idea o norma che avrebbe dovuto dirigerla, o con la forma, o col fine, o con la destinazione ed uso normali delle cose. La prima specie può denominarsi una buffoneria intellettuale, e ce n' è esempii numerosi nelle corbellerie di pensieri messe in bocca ai tipi di buffoni popolari, o anche agli abitanti d'una determinata città o provincia. La seconda è una buffoneria pratica, che va dallo scurrile al grottesco, dal diavolo di Dante (Inf. c. XXI.) a Falstaff.

La pedanteria dipende da una certa mancanza di agilità e di adattamento, per cui ricorre sempre ai concetti, alle regole, alle massime generali, e le applica senza nessun riguardo al caso speciale È una coscienza astratta che si crede concreta, una coscienza fiacca che si crede forte, e che pone la forma al posto della sostanza.

L'eroicomico è il ridicolo del sublime nelle azioni; la sua potenza di eccitazione dipende dalla incongruenza continua tra l'azione e il suo tipo epico, non ostante gli sforzi persistenti di adeguare quella a questo. Nell'eroicomico abbiamo presenti due serie di rappresentazioni, le eroiche e le volgari, e queste come modellate su quelle senza che la volgarità loro sia cancellata, ma essendo invece richiamata ogni volta, per modo che l'eroico non sia che una maschera per una realità intimamente e irrimediabilmente volgare.

La comicità naturale delle situazioni ha altre due forme assai eccitanti, l'ingenuo e il pseudo-ingenuo. L'*enfant terrible*, che ridice all'amica della mamma le osservazioni malevole fatte sul suo conto da questa, il contadino che scuote amichevolmente la mano alla duchessa, destano un vivo sentimento di comicità. In questi esempii le mancanze alle norme di convenienze sociali non hanno niente di ripugnante, perchè appariscono come manifestazioni spontanee della natura libera dalle leggi e dagl'impedimenti artificiali delle convenzioni sociali. Egli è come se il personaggio ingenuo rappresentasse una più alta e più libera moralità di quella, che è contenuta nei limiti artificiali delle pedanterie e delle etichette sociali. Noi ridiamo di questo contrasto tra la natura e la convenzione, perchè vediamo che quella fa come la burletta a questa, e pone il soggetto convenzionale nell'imbarazzo della incongruenza discendente col suo carattere e col suo grado. Così, nel primo dei due esempii, l'ingenuità comica fa risaltare il contrasto discendente tra il contegno amichevole e la malevolenza reale, tra l'ipocrisia e la vanità feminile.

A differenza dell'ingenuo, il pseudo-ingenuo non è schietta

natura e spontaneità, ma un principio, un tentativo fallito di riflessione e di ragionamento. P. es. la bambina del pastore protestante, la quale, avvertita che in chiesa le persone savie e per bene stanno chete e composte, racconti poi che tutti, meno il babbo che ha gesticolato e cantato, si sono condotti come persone savie. L'indiano che, stappata una bottiglia di sciampagna, e vistolo spargere tutto, si meraviglia e domanda come han potuto fare a metterlo dentro.

La comicità intenzionale delle situazioni consiste nel mascherare lo spirito sotto la forma della buffoneria. La forma più innocua è lo scherzo, chè è un tentativo di produrre un' incongruenza discendente tra i pensieri, i sentimeti, le azioni di altri, e di farne il soggetto della comicità. Il burlesco, di cui ci sono esempii a dovizia nel Decamerone, ed uno stupendo nel Faust, nella lezione di Mefistofele allo scolaro di Tubinga, e la caricatura che è un'esagerazione imitativa della caratteristica, sono le forme superiori della comicità intenzionale nelle situazioni, la quale può essere progressiva. P. es. se da un punto di vista è comico Diogene che cerca l'uomo, da un altro punto di vista sono comici coloro che si tengono per uomini e non sono tali pel savio. Se taluno, uso a sballarle grosse, dica di aver visto gelare il fiume di luglio, e un altro risponda di averci pattinato sopra, e un terzo aggiunga di averci fatto passar sopra le artiglierie, il soggetto comico è successivamente ciascuno degl' interlocutori, perchè ciascuno ride dell' altro, a quel modo, dice G. Paolo, che l' angelo ride del savio, e l' arcangelo dell' angelo e Domeneddio di tutti (1).

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit.; e sul pseudo-ingenuo Hecker, op. cit.

(c)

La comicità intenzionale delle situazioni segna il passaggio alla forma superiore del comico, cioè alla comicità intellettuale. La comicità intuitiva e la comicità di situazione sono generalmente accessibili, non così la comicità intellettuale, che suppone uno sviluppo e un' educazione superiore dell' attività rappresentativa. Questa terza forma di comicità è quella che dicesi *spirito*. Ho già accennato all' antica definizione dello spirito, e alla sua insufficienza; G. Paolo, che in fondo se ne contenta, perchè definisce lo spirito, un paragone di rappresentazioni, e una scoperta di somiglianze in maggiori dissomiglianze; sente nondimeno il difetto della determinazione, e si sforza di compierla. Difatti allorchè argutamente dice, che lo spirito *è il finto prete che marita le rappresentazioni,* non ha tanto il pensiero al contrasto oggettivo e qualitativo di quelle, quanto alla simulazione soggettiva della loro connessione. E lo stesso concetto si rivela nell' altra acuta osservazione che egli fa, che nel motto spiritoso si produce l'apparenza di una nuova e inaspettata relazione di rappresentazioni mentre perdura il sentimento della verità dell' antica. Dove c' è di vero questo, che l'apparenza, a cui contrasta il sentimento della verità, deve consistere in un qualche nuovo valore logico, che il motto spiritoso presenta per un momento, o anche accidentalmente, e che il sentimento del vero o risolve in nulla, o mostra come affatto relativo e subordinato.

E già Teodoro Vischer apertamente rigetta il concetto tradizionale, e definisce lo spirito, « l'abilità di connettere con me-

ravigliosa celerità più rappresentazioni, le quali, o secondo la loro qualità, o secondo i nessi ai quali naturalmente appartengono, sono propriamente estranee tra loro ». In questa definizione è colto un elemento essenziale della comica dello spirito, la novità e l'apparente verità del nesso delle rappresentazioni. Ma esso è insufficiente a definire lo spirito, perchè dei nuovi ed apparenti nessi di idee si possono formare senza che sieno spiritosi, e il nesso spiritoso può e deve essere in un certo grado, e più e più sempre quanto più è spiritoso, suggestivo e significativo, sebbene apparente. Di questa verità ebbe una qualche idea il Vischer, allorchè notò, che lo spirito converte il significativo in insignificante, e l'insignificante in significativo. Un'altra osservazione contro la definizione in esame è questa, che non è necessario che le rappresentazioni connesse sieno affatto estranee o repugnanti, la novità, l'inaspettato può derivare anche solo dalla maniera della connessione, lo spirito consiste essenzialmente nella invenzione del rapporto.

Perciò non si può neppure ammettere la teoria del Kraepelin, che la comica dello spirito derivi dal contrasto delle rappresentazioni. Quando Schleiermacher definisce la gelosia (*Eifersucht*), « una passione la quale con *Eifer* (impegno) *sucht* (cerca) quello che può martoriare l'amante e l'amato, non solo tra la gelosia e la sua definizione spiritosa non c'è contraddizione, ma c'è accordo. Molte spiritose sentenze di sapienza pratica non contengono idee repugnanti; p. es. questa: che la vita si divide in due metà, delle quali la prima si spende in affrettare coi voti la seconda, e questa in rimpiangere quella. Certo nello spirito, come in ogni altra forma di comicità c'è un contrasto, ma altro è l'opposizione qualitativa delle rappresentazioni, e

altro quella dei valori logici o reali delle loro connessioni (1).

Perciò assai acutamente Kuno Fischer considera lo spirito come un giudizio da scherzo, come un gioco dell' attività giudicativa, la quale si compiace di contravvenire alle norme e all'ordine consueto del pensare. Ciò che non è stato mai congiunto, lo è subitamente, e nel momento stesso che rileviamo l'insussistenza logica del nesso, ci colpisce la luce piena di significato che emana dall' inaspettato rapporto. Nella comica dello spirito l'intelligenza si sottrae in realtà al freno della logica, ma ne simula il procedimento, sostituendo al nesso logico, il nesso psicologico o anche solamente verbale. Ma in questo gioco non ha intendimenti sofistici definitivi, tende anzi alla verità, alla verità inaspettata, stimolante, che prende carattere ed attrattativa estetica dalla novità del punto di vista, e dalla rapida e inusata via di scoperta. Le più genuine e migliori forme della comica intellettuale sono quelle nelle quali un risultato vero, e significativo, è raggiunto con un procedimento che appar logico, ed è una parodia che la fantasia intellettuale fa della logica. Dove questo risultato significativo manca, ha luogo una *mortificazione* del gioco della fantasia intellettuale, la *freddura*, che è una parodia dello spirito. L'essenza di questo consiste adunque in quel gioco, in quella eccitazione sana e vigorosa della fantasia che scherza colla logica, e si compiace di riuscire al vero per un rigiro e quasi di sorpresa.

Perciò il procedimento fantastico della comica dello spirito non vuol essere tutto esplicato; se fosse, non sarebbe possibile di mantenere neppure l' apparente logica del procedimento intellettuale, e quindi il suo contrasto discendente col vero.

(1) Cfr. Lipps, op. cit., II.

Esso dev'essere come condensato nei momenti, nei quali la simulazione della verità è più seducente e più fine. Perciò ben a ragione G. Paolo notò, che la brevità è l'anima dello spirito. Difatti il motto spiritoso dice non solo in poche, ma sempre in troppo poche parole quello che vuole, cioè in un numero di parole così piccolo, che non è quello voluto dalla logica, o dalla comune maniera, anche sobria, di parlare. Così nel motto di Heine, il quale a un nobile tralignato, che gli domandava perchè la Senna fosse più torbida a valle che a monte di Parigi, rispose: « anche vostro padre fu un uomo interamente onorevole e illibato », il procedimento del ragionamento fantastico è condensato in quell' *anche*, e la *vis comica* deriva dal contrasto occulto e dal risultato pieno di significato raggiunto dall'inaspettato ravvicinamento di idee.

Ora, se il rapporto fantastico deve simulare il rapporto logico, è necessario ammettere che l' accostamento delle rappresentazioni non sia senza ragione, che ci sia un punto di contatto sia esterno (verbale), sia di contenuto, che alletti la mente a ripensarlo, senza che riesca a trarla in inganno, anzi facendo risaltare nel giudizio fantastico la parodia del giudizio logico, e il contrasto discendente da questo a quello. È dunque necessario, perchè si abbia la comica dello spirito, una corta *mèprise* intellettuale, e che questa sia istantanea, evidente e sempre iniziale. Se arrivasse ad essere completa, sarebbe un errore, e genererebbe un sentimento spiacevole in colui che vi avesse soggiaciuto. È necessario anche, che la *mèprise* sia insistentemente suggerita, pur di fronte alla chiara consapevolezza dell'assurdo. Ora, perchè questo avvenga, pare che debba essere attiva una di queste tre cause, o la somiglianza verbale nella dissomiglianza logica e reale, o l' associazione psicolo-

gica in opposizione alla connessione logica, o un raziocinio apparente in contraddizione con un raziocinio vero. Ebbene, tutte le forme dello spirito si spiegano con una delle indicate cause.

α) La prima causa spiega la comicità di tutti i detti spiritosi che si fondano sugli equivoci o giochi di parole, quello che i tedeschi chiamano *Klangwitz*, spirito per assonanza. Quanto minore è l'assonanza tanto più si avvicina alla semplice rima, e cessa di avere effetto comico, perchè non ha valore di produrre, con la sintesi delle idee significate, il contrasto. E invece quanto maggiore è l'assonanza, tanto più si presta al *calembour*. Ad esempio, chi dicesse che i Filistei conoscevano l'acqua di soda, perchè il racconto tedesco dice, Philister *so da* Wasser tranken, o chi all'annuncio che la Russia marcia contro Kiva domandasse, contro *chi va* la Russia, farebbe dello spirito per assonanza. Il quale, sebbene avuto in poco pregio, e giustamente se si ricordano i brividi procuratici dai fredduristi, non fu disdegnato da Shakspeare, e può acquistare talvolta un certo valore intellettuale. P. es. il cappuccino del Wallenstein, il quale dice: « si cura più del boccale che della guerra (Krug e Krieg); affila più volentieri il becco che la spada, (Schnabel e Sabel) », eleva il calembour all'altezza della satira. Sul principio dell'assonanza si fonda la comicità delle iscrizioni a indovinelli, di molte arguzie dialettali, e degli errori di ortografia allorchè producono uno scambio di parole che danno un senso, il quale contrasta a quello che sarebbe richiesto; p. es. il detto di Salvator Rosa a Leonardo Salviati accademico degl'Infarinati: « se infarinato sei vatti a far friggere. » Chi sproposita parlando una lingua straniera che poco sa, o la stessa sua lingua invece del dialetto, può produrre in chi l'ascolta un'impressione di comicità

per assonanza, allorchè la parola storpiata ne richiama un'altra, che dà alla frase un significato opposto a quello voluto esprimere. Anche certe traduzioni, che ci fanno morir dalle risa, si possono riportare all'assonanza, p. es. quella traduzione francese del latino, *Caesar tanta diligentia profectus est* — *Cesar partit avec sa tante en diligence* (1).

Queste forme però appartengono alla comica dello spirito allorchè sono intenzionali; diversamente esse non possono parere comiche se non a chi è in grado di intendere il contrasto, il quale è rinforzato, e con esso l' effetto comico, dall' incongruenza discendente tra l' intenzione e l' effetto.

Quando l' assonanza è completa si ha il comico che deriva dal *doppio senso*, di cui l' osceno è una delle forme più volgari e più in uso (2). Un esempio di spirito per doppio senso non volgare fu quello dello studente, che, all' esame di storia, interrogato quale fosse *la più bella conquista* di Luigi XIV, rispose, *madamigella de la Vallière*. E l' altro dello studente

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit.

(2) L'osceno, in quanto è o può essere comico, non appartiene soltanto alla comica dello spirito, ma, secondo la forma che riveste, anche alla comicità intuitiva e a quella di situazione. Ma sempre il piacere comico deriva da questo, che la sua rappresentazione strappa i veli che la convenzione o la falsa delicatezza, che del naturale si vergogna, getta su quello che di naturale è legato all'uomo. La comicità sua è direttamente proporzionale all' abitudine di dissimularlo. S' intende però che essa non sussiste se non che entro una certa misura. Non vi si può restare a lungo, nè le forme più sfacciate sono le più comiche; perchè se le necessità di natura hanno ragione contro la meticolosità puntigliosa, non sono però tutto l'uomo, nè quello che c'è di più umano. Manca di spirituale libertà chi nell'osceno s'indugia, e manca della serenità oggettiva, così lontana dalle appetizioni sensibili, senza la quale non c'è piacere estetico e non c'è arte.

bocciato, che telegrafò al babbo, *professori domandano il bis*. Un po' scipita, perchè artificiosa, ma sempre dipendente dall'assonanza, fu la spiritosità di colui, il quale, domandato chi avesse mano più grande, se Schiller o Göthe, rispose « Göthe, perchè il *guanto* di Schiller è più breve del *pugno* (Faust) di Göthe ». E fu invece assai fine ed abile quella del cortigiano spiritoso, il quale, essendogli detto che facesse soggetto del suo spirito il re, rispose, *il re non è soggetto* ; o la frase famosa di Mirabeau, *la maestà non ha piedi*. L' abilità nel doppio senso consiste nel suggerire prontamente il senso della parola discordante da quello che ha nel discorso. Quando questa suggestione è naturale e spontanea il doppio senso può servire alla satira, e alla satira politica in ispecie; così di Napoleone III, che appena imperatore confiscò i beni degli Orleans, si disse: *c' est le premier vol de l' aigle*. Sono due forme speciali di doppio senso, il *doppio senso limitativo* e quello *per costruzione*. Il detto di Hegel, che uno solo dei suoi scolari l' avesse inteso, e questi frainteso, è un esempio della prima forma ; alla quale si può riportare, sebbene non dipenda dall' assonanza, il ravvicinamento ingegnoso di parole fatte per respingersi, l' ὀξύμορον; p. es. il motto di Talleyrand, *la parola è fatta per celare il pensiero* ; o l' altro, *tra le arti della parola è da annoverare quella del tacere*.

Il doppio senso per costruzione si ha quando non dipende dalla somiglianza delle parole, ma dalla loro disposizione o dal loro riferimento. P. es. se taluno si esprimesse così ; *chi dice questo è un asino, e questo lo dico io*, suggerirebbe l' idea di dar dell' asino a lui, che ne dà ad altri. È quello che accadde fra Giuseppe II e il ministro Kaunitz. Questi aveva sbagliato in non so che cosa ; il re gli scrisse questo biglietto :

« Kaunitz ist ein Esel » con la sua firma, e l'obbligò a leggerlo in consiglio. Ma Kaunitz trovò il modo di vendicarsi del suo reale padrone leggendo senza pausa: « Kaunitz ist ein Esel, Ioseph der zweite (1). »

β) Assai più largo campo tiene la comica dello spirito, che deriva dalle associazioni psicologiche in contrasto coi nessi logici. Tutte le forme del motteggio, la facezia, il sarcasmo, l' epigramma, il ghiribizzo, l' ironia scaturiscono in gran parte da questa fonte. Difatti il motto è una bravura del concepire e dell' esprimersi, nella quale il contrasto intellettuale è nella maggior parte dei casi effetto di un' antitesi tra i nessi meccanici e i logici, d' una sostituzione di questi per quelli, della suggestione meccanica d' una relazione nuova, mentre perdura il sentimento della verità dell' antica. Un predicatore noioso addormenta il suo pubblico; un uomo di spirito dice di lui; « egli è il fedel pastore di cui nella Bibbia è scritto, che veglia solo mentre tutto il gregge dorme. » Un epigramma sulla tomba d' un medicastro dice; « giace come un eroe fra i caduti per la sua mano. » Piron scrive l' epitaffio per la sua tomba: « Ci git Piron qui ne fut rien, Pas même Acadèmicien. » Talleyrand, domandato come mai così zoppo fosse andato avanti senza cader mai in tanto turbinio di uomini e di cose, risponde; « je l' ait fait en boitant, en boitant. » Heine scrive d'una brutta vecchia: « somiglia per più rispetti alla Venere di Milo, è vecchia come quella, e come quella è sdentata, ed ha sul corpo giallo delle macchie bianche. » In tutti questi esempii abbiamo la suggestione meccanica d'un accostamento di rappresentazioni logicamente o realmente repugnanti, e dall' una

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit

all' altra degradanti; il predicatore noioso e il pastore biblico, il medicastro e l'eroe omicida, la pompa del titolo di accademico e una cosa da nulla, l' innalzarsi con l' astuzia e l' avanzare zoppicando, la brutta vecchia e la Venere di Milo.

Quando Bèranger fa dire al suo buon vecchio Dio contro i libri dei teologi: «Si je sais rien de ce qu' on y rapporte, Je veux bien mes enfants que le diable m' emporte», la comicità deriva dal contrasto discendente nascente dall'associazione della sicurezza dommatica dei teologi con la smentita data da Dio stesso, dell' *idea teologica* con l' idea di un dio che consente a lasciarsi portar via dal diavolo. Anche l' iperbole spiritosa è una forma dello spirito per associazione; è un' iperbole spiritosa quella del carrettiere, che incontrando un uomo con un grosso naso, ferma il carro e grida di aprir la barriera. E si ha una vera miniera di spirito per associazione, se ci lasciamo suggerire l' associazione appunto dal contrasto. L' anacronismo comico, p. es. i cannoni all' assedio di Troia, i generali romani coi cannocchiali, gli dei della Grecia nelle operette, è una delle forme più facili e più in voga; e in generale ogni rappresentazione di persona, o cosa, o fatto generalmente ed abitualmente avuto per grave e serio in forma discendente da questo tipo solenne, è un' associazione spiritosa suggerita dal contrasto e che nel contrasto si compie, come i carabinieri d' Offembach, e i congiurati di madama Angot.

La forma più spirituale dell' associazione comica per contrasto è l' ironia. Essa ha comicità di forma, ma il contenuto è serio, rivela un' intenzione, è un' arma. Il contrasto ironico è doppio, tra le rappresentazioni associate, tra l' intenzione e l'azione; presenta il vero sotto le sembianze del falso, il falso

sotto le sembianze del vero, la lode come biasimo, il biasimo come lode, e insieme nasconde il riso o lo scherzo sotto la forma della serietà. Quanto meno spiccato è il duplice contrasto, maggiore è la penetrazione necessaria a sentirlo; più fine è l'ironia, e maggiore è l'effetto comico. Il quale cessa ai due estremi, o della troppo difficile penetrazione, o della troppa evidenza dell'antitesi; perchè nel primo caso non si produce il contrasto, e nel secondo il contrasto impedisce l'associazione. Quando Beaumarchais dice, a proposito della libertà di stampa ai suoi tempi: « supposto che tu non abbi detto nulla dell'autorità, nulla della religione, della politica, della morale, nulla degli uomini di conto, delle società di credito e dei teatri, sarai *libero* di stampare dopo la revisione di due o tre censori, » ciascuno intende l'ironia di quel *libero*, ma perciò stesso la comicità dell'espressione confina quasi con la semplice enunciazione dell'assenza d'ogni libertà. Invece quando il Lessing loda l'autore d'un libro cattivo, affermando, che nel libro sono molte cose nuove e vere, ma aggiunge, che le nuove non sono vere, e le vere non sono nuove, l'ironia è più latente e più fine. Similmente l'ironia, che tocca la parodia nei poemi eroicomici, è lieve e appena percettibile nel *Furioso*. Quanto più celato è l'attacco, tanto più difficile è la difesa, e più il colpo ferisce. Perciò l'ironia ha un'azione annichilatrice; perchè chi ne è oggetto non sa da principio, se l'ironia è fine, se gli vien detto da burla o da senno, e quindi alla comica dello spirito aggiunge la comica della situazione. L'umore si suol servire dell'ironia come arma, allorchè riporta a cagioni indifferenti o frivole le azioni prodotte da cause moralmente grandi per bontà o per malvagità.

Così Amleto giustifica umoristicamente le immediate nozze della madre dopo la strage del padre, esclamando: « Economia, economia! il pasto funebre serve al banchetto nuziale. »

È facile vedere perchè l'umore predilige l'ironia tra tutte le forme dello spirito. La tendenza dell' umore di portare a conflitto il piccolo, l' ordinario, il basso, il comune con le più alte idee religiose e politiche, trova l' espressione più facile nell' ironia, perchè questa è la forma propria dei contrasti comici più alti e più vicini alla serietà. Ma per questo non bisogna confondere l' ironia con l' umore. L' ironia è lo scherzo nascosto nella forma della serietà ; l' umore è invece la serietà nascosta nella forma dello scherzo. L' ironia è oggettiva , s' indirizza agli altri ; l' umore è subbiettivo , ci è per uso e consumo di chi lo fa. I modelli dell' ironia, (la poesia satirica), appartengono all' antichità , quelli dell' umore all' età moderna ; l' ironia comincia seria e finisce col riso ; il contrario accade dell' umore. L' ironia è una comicità a base intellettuale , l' umore invece è a base affettiva o morale. Perciò ho preferito di trasferirne l'analisi dopo quella del sentimento comico; sebbene sia evidente, che esso è uno stato dell' intelligenza , e che il sentimento , pur avendovi una funzione essenziale, sarebbe impotente da solo a produrlo.

γ) La terza forma della comica dello spirito, la comica logica, consiste nell'affermazione di un nesso singolare e nuovo tra rappresentazioni eterogenee suggerita da un ragionamento apparentemente vero. La condizione imprescindibile è che la unificazione non inchiuda un non senso così evidente, che arresti l'agilità e il gioco del pensiero con la perspicua impensabilità del riferimento; p.-es. la frase, *triangolo quadrato,* non ha nessuna comicità. Invece il racconto di quel tale, che d' un padre naufrago su uno

scoglio coi figliuoli, dice che pensò, se non gli convenisse mangiarli per conservar loro il padre, ci provoca al riso, perchè il ragionamento, non ostante l'assurdità sua, è suggerito da una falsa apparenza. Se non c'è questa apparenza, se la falsità non ha un certo compenso in una *veduta accidentale*, non c'è comicità. Sia logico, sia causale, il ragionamento non è comico se non simula l'apparenza della verità, e se contemporaneamente non la svela e non la risolve. Il sofisma non è spiritoso, se non è ingegnoso, e se non mostra da se stesso la sua vanità. Nell'epigramma tagliente di Piron contro l'elezione di Orante all'Accademia di Francia; « Lorsqu' on a nommè Orante, Pourquoi crier haro? Pour faire le nombre de quarante N' y faut il pas un zero? », l'impressione comica deriva dalla fallacia, piena di significato, del ragionamento; come nel motto del vecchio Kant, che le donne non possono andare in cielo, perchè nell'Apocalisse di Giovanni è detto: *e in cielo si fè silenzio per mezz' ora*, cosa impossibile se ci fossero donne. Non è la semplice affermazione del falso e dell'impossibile che è comica, ma l'affermazione fondata su un'apparenza di ragionamento, e che nel tempo stesso nasconde e suggerisce una verità diversa. E quanto più la suggestione del falso ragionamento è ingegnosa, e quanto più ha di significato, tanto maggiore e più intellettuale è l'effetto comico. Chi dicesse d'un uomo dal naso adunco, che è immortale, perchè l'anima uscita dalla bocca gli rientra in corpo pel naso, farebbe un ragionamento comico grossolano e senza significato; ma è fine e significativo l'epigramma di Heine sulla leggenda pitagorica: « Da che Pitagora immolò un'ecatombe per la scoperta del suo teorema, i buoi tremano alla scoperta di ogni verità. »

III.

Il sentimento comico.

Si sa che il contrasto comico produce piacere ; semprechè c' è attitudine a comprenderlo e disposizione a gustarlo, esso è un ospite gradito e ricercato. Però il piacere, che il comico produce in noi, non è puro come quello del bello, del buono, del vero. Derivando da un contrasto intellettuale, da una discordanza discendente tra il concetto e la realtà, le condizioni obbiettive che lo determinano contengono i momenti dell' assurdo e del brutto, e quindi non si vede immediatamente come possano produrre un piacere così intenso e così scevro di compensazioni negative. I due scrittori di questa materia, che ho da principio menzionati, l' Hecker e il Kraepelin, e segnatamente il primo, hanno creduto, che il sentimento della comicità fosse in realtà un sentimento misto di piacere e di pena, non fuso in una risultante, ma esplicantesi in una alternativa rapida come il contrasto intellettuale che lo provoca.

Ma è assai dubbio se la natura del sentimento concordi con questa interpretazione, e se ci concordi la natura speciale del sentimento comico. Perchè questo non presenta punto compensazioni negative, non è soltanto un *sentimento* più intenso, come i sentimenti misti della malinconia, della emozione tenera, della venerazione, o quello fisico del solletico, ma è un *piacere* più intenso. Nel piacere comico non c' è traccia di dolore, non è indicabile la modificazione, la *nuance*, che l'eccitazione dolorosa determina nel sentimento complesso. Il sentimento di comicità è puro come sentimento, è tutto e solo piacere ; le sue cause

obbiettive, sebbene in alto grado complesse, producono uno stato omogeneo del sentimento, che non è in sè nè una risultante, nè un'alternativa.

D'altra parte non pare che il contrasto di piacere e dolore giovi a definire il sentimento comico. Questo contrasto c'è nel tragico, allorchè l'eroe soccombe fisicamente e trionfa moralmente; c'è nella percezione del sublime della grandezza e della forza, dinanzi a cui ci sentiamo umiliati, e nondimeno non c'è comicità. Non è comico lo spettacolo insieme pauroso e sublime dell'uragano, anche quando siamo in sicurtà; e quando l'animo è combattuto tra la speranza e il timore si trova in uno stato affettivo, che è l'antitesi della comicità. E che una così rapida e quasi puntuale alternativa del sentimento, quale è supposta dalla teoria che discutiamo, si possa verificare, non pare esatto, perchè non è consentito dalla natura del sentimento. Lo spirito umano, considerato rispetto ad esso, non somiglia, come fu acutamente notato da Hume nei *Saggi*, ad un organo il cui suono s'arresta non appena si cessa dal soffiare, ma ad un istrumento a corda, il quale d'ogni tocco che riceva conserva per un certo tempo la seguace vibrazione, e il cui suono si perde gradatamente. Niente c'è di più vivo ed agile dell'imaginazione, il sentimento è invece alle transizioni più pigro. Quindi se un oggetto eccita stati differenti ed opposti nell'una e nell'altro, accadrà, che mentre l'imaginazione passerà rapidamente da una ad altra rappresentazione, il sentimento non la seguirà nell'agile corsa, e non potrà rispondere all'alternativa con una alternativa egualmente rapida di emozioni, ma sarà posto in uno stato misto, ma omogeneo e fuso, di stati diversi, che prenderà colorito e tono dal sentimento predominante. Tutti i sentimenti misti sono conferma di questa natura del sentimento,

la speranza e il timore, come quelli che abbiamo or ora indicati.

Non si potrebbe sostenere la tesi, che nel sentimento comico ci sia qualche cosa di spiacevole, perchè nell' obbietto comico c'è il brutto. La rappresentazione del brutto s'incontra dapertutto in Arte, sia per se stesso, sia come elemento della rappresentazione non soltanto del comico, ma anche del sublime e del tragico, senza che si possa parlare d'un sentimento spiacevole da essa eccitato. Il piacere estetico del brutto non è un mistero per l'estetica psicologica, sebbene non sia più ammessa la spiegazione che ne davano gli scrittori del secolo XVIII, l'*imitazione*, così come è formulata nei versi del Boileau,

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
> Qui, par l'art imitè, ne puisse plaire aux yeux.

Neanche può essere accolta la ragione del *contrasto*, che fa meglio risaltare il bello, perchè se anche è vera, non costituisce però mai il carattere estetico del brutto. Una ragione pare sia questa; che essendoci, tanto nel mondo della natura che in quello dello spirito, la rappresentazione negativa dell'idea, questa rappresentazione, riprodotta nell'Arte, diventa tipica o ideale, e così acquista valore estetico, ed eccita un sentimento di piacere. Il brutto, si dice, è bello in Arte perchè sebbene negativo, è, a suo modo, un ideale. Da ciò deriva che nella rappresentazione estetica del brutto i grandi artisti non cercano di diminuire la bruttezza, di abbellirla; sarebbe una sofisticazione, una menzogna estetica, ed avrebbe l'effetto di mortificare il libero gioco della fantasia creatrice della forma. Pure, se ben si considera,

l' addotta ragione non finisce di contentare. Difatti non pare esatto il concetto, che l' Arte debba rappresentare il brutto, perchè è nella natura della rivelazione dell' ideale l' accidentale e l'imperfetto della forma, e che perciò l'Arte, che deve riprodurre quella rivelazione, la deve riprodurre anche nel suo lato difettivo e scadente. E non pare esatto, perchè il brutto in Arte non è quello che è accidentale, non motivato e scadente appunto dal punto di vista estetico, ma l' esteticamente interessante. Federico Schlegel fu il primo a dedurre da questa proprietà il carattere estetico del brutto; e del grande sviluppo che la rappresentazione di questo ha avuto nell'Arte moderna, adduce come ragione, che il principio di questa non è tanto il bello, quanto il caratteristico e l' interessante (1).

Questa dottrina, accennata appena dallo Schlegel, fu svolta più ampiamente dal Rosenkranz, ed ultimamente dallo Schasler. Il Rosenkranz nota, che il brutto non ci urta necessariamente, perchè nella natura il bello dee cedere ai fini della vita, e nel mondo umano al bene; perchè insomma il punto di vista estetico non è nè il causale nè il finale assoluto nella natura e nella storia. Quindi il brutto nella realtà non ci sta solo a titolo di negazione e di privazione, di caduta dell'ideale; se così fosse, il brutto s'identificherebbe con l'inestetico, e non potrebbe avere la cittadinanza artistica. Il brutto può avere interesse estetico per questo, che il puro ideale è qualcosa d'astratto, di cui l'Arte, che cerca sempre l'individuazione, e per essa l'infinita varietà delle forme, non si può contentare senza cadere nel convenzionale e nel monotono. Il tipo estetico non s' individualizza se non mediante talune *anomalie*, che distinguono

(1) Cfr. Hartmann, Die deutsche Aesthetik seit Kant, p. 363 e ss.

appunto l'individuale dal tipico; per modo che il brutto, che l'Arte accoglie, è quello che distingue l'ideale concreto strettamente determinato nel suo carattere, dall'ideale astratto senza determinazione di carattere; insomma il brutto, che ha valore estetico, è quello che è *caratteristico*. La caricatura trae il suo valore artistico appunto dall'essere una *iperindividuazione*.

Adunque l'Arte dee rappresentare il brutto, se, e nella misura nella quale è caratteristico; allora esso è anche interessante dal punto di vista estetico. Caratteristico dell'individuazione, caratteristico della rivelazione di quelle cause e fini, che sono indipendenti dal punto di vista estetico, e dai quali anzi l'Arte è determinata, e riceve motivi nuovi, e nuova e ricca materia per le sue creazioni. Non ogni bruttezza è dunque estetica, ed ha posto in Arte, come parrebbe dall'imperfetta teoria dell'*ideale negativo*, e come la teoria estetica del verismo crudo sostiene; ma quella soltanto che, come radice dell'individualità artistica, o come rivelazione d'*un pensiero della natura*, può considerarsi come esteticamente interessante, e perciò come risoluta, e, in una parola, come mediatamente bella, cioè resa tale dal magistero dell'Arte. L'Arte non conosce un brutto non risoluto, per essa il brutto è sempre relativo, se non è tale, cioè se non è in qualche modo bello, è inestetico. Una rovina è brutta dal punto di vista dell'architettura, ma dal punto di vista pittorico è più bella della simmetria architettonica, e in generale il disordinato artistico nella pittura è il movimento portato nella rigida armonia della plastica. La bellezza pura manca di individualità determinata e potente, e perciò ci stimola debolmente. C'è più poesia nell'Inferno che nelle altre cantiche della Divina Comedia, e nessuna figura angelica pareggia l'impressione potente che riceviamo dal Satana di Milton.

La musica dello strazio e dello scherno ha più potente individualità artistica delle armonie idilliche, Mefistofele è più artistico di Faust, ed è dubbio se la soave figura di Margherita ci commuoverebbe tanto senza la sua colpa e la sua sventura.

Adunque dal fatto che nel comico c' è il brutto non deriva che il sentimento comico non sia di schietto piacere; ma perciò appunto la cosa appare anche più singolare, e più curiosa ad intendere. La sciocchezza inoffensiva, l' αἶσχον ἀνόνδινον καὶ οὐ φθαρτικόν, di Aristotile, non è una spiegazione sufficiente, perchè non si vede, perchè lo spettacolo della piccolezza ed imbecillità umana recherebbero piacere. Dire con Hobbes, che il piacere deriva dal sentimento di superiorità rispetto al soggetto comico, è inesatto, se di tal sentimento si fa la sola causa del piacere, perchè l'orgoglio per se stesso è un sentimento serio. Spiegare con Kant il piacere comico come effetto del fenomeno fisiologico del riso, che fa la buona salute e il buon sangue, ristabilendo l' equilibrio della forza nervosa nell' organismo, può parere così assurdo, come spiegare il piacere dell'emozione tenera, delle dolci lagrime che ci fa versare l'elegia, con la soddisfazione del bisogno di vuotare il sacco lacrimale.

Il tema è dei più curiosi, e gli estetici ci si sono sbizzarriti attorno, e son cascati nelle più opposte sentenze. Lo Schopenhauer afferma, che il contrasto comico ci piace, perchè in esso la lotta tra l'ideale e il reale è risoluta contro l'ideale; noi godiamo di vedere la realtà dare una mentita alla logica, commettere quasi una discolezza sotto gli occhi d'un pedagogo importuno. Egli è come se la fantasia facesse una specie di burla all' intelletto, e si liberasse dalla soggezione pedantesca verso di esso. Ma allora, perchè non ci piace ogni difformità della realtà dalla sua idea? ed è poi vero che nell' eccitazione

comica parteggiamo contro l'intelligenza? Questo è tanto poco esatto, che un altro scrittore, il Lazarus, ha sostenuta appunto la tesi contraria; che il piacere deriva dal possesso dell'ideale, e dal sentimento di superiorità che la coscienza di questo possesso ci dà sul soggetto comico, e insomma dalla vittoria opposta del positivo intellettuale sul negativo sensibile. La quale spiegazione, se corregge un grave difetto che è nella teoria schopenhaueriana, non è però meno falsa, perchè falsifica il fatto, vedendo il piacere del trionfo dell'ideale e della ragionevolezza nel regno dell' incongruenza discendente della forma e dell' assurdo. Nè, per conchiudere, mi sembrano meglio fondate le spiegazioni del Weisse e di Teodoro Vischer. Il primo crede, che il piacere derivi da questo, che il comico è il brutto risoluto e conciliato col bello, è il bello nel brutto; nella qual sentenza non si vede, perchè il bello nel brutto dovrebbe piacere, e perchè l' indicata conciliazione ci dovrebbe far ridere. Invece il Vischer, facendo del comico non l' antitesi del brutto ma del sublime, dice che il piacere deriva dal contrasto improvviso che risolve il sublime, da quella specie di caduta da tanta altezza in così basso loco; nella qual teoria, se anche si concedesse, che il comico non è altro che quell' antitesi e quella caduta, non si vedrebbe perchè ci dovrebbe piacere, a meno che il sentimento comico non si snaturi, interpretandolo, fino a confonderlo col cinismo.

Io ho già accennato a parecchie cause del piacere comico nell' analisi generale intorno alla natura della comicità; la stimolazione antitetica contemporanea, il sentimento di superiorità, di libertà, di reazione alla serietà falsa, artificiale o troppo sostenuta. Basterà dunque, per dar ragione del fatto, di svol-

gere le idee accennate, e confortarle con la prova dell' esperienza.

A me pare, che il piacere della comicità, sebbene abbia una fisonomia individuale tutta propria, si possa ricondurre, come a causa generale, alla causa medesima da cui ogni piacere estetico deriva, l' eccitazione sana e vigorosa della fantasia nella rappresentazione dell' ideale artistico, che nel comico è il contrasto intellettuale tipico, che abbiamo indicato. Il piacere deriva anche, come abbiam detto, dal gioco della fantasia intellettuale, che passa alternativamente dall' uno all' altro termine dell' antitesi; da principio si prova come un ostacolo a congiungere gli opposti, ma poi la fusione avviene spontaneamente a un tratto, e quella specie di coercizione si muta in un capriccio gaio, che si compiace della strana e impreveduta armonia. C' è nella comicità un certo incanto d' indecisione, una specie di solletico intellettuale dipendente dalla oscillazione tra idee contrarie. Psicologicamente, la genesi del sentimento comico rassomiglia anche al piacere muscolare del gioco alla palla, che riceviamo e facciamo rimbalzare; un' alternativa di tensione e di rilasciamento, di aspettativa e di delusione, correlative allo sforzo di unificare, e alla subitanea ed evidente repulsione che lo annulla, all' esigenza della ragione, e alla innocua negazione di essa che è rappresentata dalla realtà. Egli è perciò, che allorchè l' illusione è dissipata, lo spirito torna indietro per provarla di nuovo, e così per effetto dell' alternarsi della tensione e del rilasciamento, che si succedono, esso è come portato e fatto oscillare da un punto all' altro. Però questo ritorno è involontario, è effetto della persistenza della tensione da una parte, e della persistenza del contrasto intellettuale, che ripro-

duce rapidamente, un certo numero di volte, il fenomeno del subitaneo risolversi di quella. Questa ripetizione cangia il fenomeno di distruzione subitanea della tensione in oscillazione, e poichè la serie diminuisce continuamente d' intensità, noi ritroviamo infine l' equilibrio. Però la condizione necessaria è che il contrasto ci sia indifferente; diversamente, se la tensione era una speranza, la sua risoluzione è dolore, se era un timore, piacere. Anche il sentimento del comico è piacere, ma è il piacere dell' alternativa rapida di tensione e di rilasciamento, dell' eccitazione e del gioco della facoltà intellettiva e fantastica cooperanti, e in guisa che l' emozione non penetri più addentro di quello che porti la contemplazione serenamente obbiettiva del contrasto, della discordanza discendente tra l'idea e la realtà.

Si può vedere più chiaramente la ragione, per la quale il contrasto comico produce piacere, se si mette in rapporto la sua natura specifica con una nota legge del sentimento. Abbiamo detto che il contrasto comico consiste nel gioco alterno della fantasia intellettuale tra un soggetto e il nulla relativo, che ne usurpa il posto. La legge nota del sentimento è poi questa; che ogni risoluzione del suo stato di tensione è, per se stessa, e non tenendo conto della qualità della tensione, un piacere. Ora se è così, quanto non deve essere intenso il piacere della comicità, che è una serie e un'addizione di risoluzioni di tensioni, alla cui qualità siamo indifferenti? Per un certo tempo noi non godiamo che di sollevarci, o, come si dice, di *divertirci,* ed esercitiamo il pensiero per burla; il nulla relativo domina la nostra fantasia, e il *viva la bagattella!* che G. Paolo dice essere la divisa dell'umorismo, è la divisa di ogni comicità.

E alla causa estetica generale, e alla speciale del contrasto

intellettuale, onde si genera quella quasi sensazione, tutta piacevole, della *punta* o puntura comica, si aggiunge una causa subbiettiva assai potente, che ne raddoppia l'efficacia, ed è la percezione di un minimo di ragione in altri, o in una forma, situazione, azione, o in un nesso d'idee, congiunta al sentimento della nostra sagacia, e della nostra superiorità. Il sentimento di piacere, che è la causa più semplice del riso, è spesso, e, da principio, quasi esclusivamente eccitato da impressioni, che rispondono all'istinto della conservazione ed al sentimento di sè. Noi l'incontriamo dove c'è stato un aspro combattimento coronato da subita vittoria, che fa apparire come impotente ed innocuo quello che prima minacciava e atterriva. Tale è l'esultanza degli eroi d'Omero sui nemici caduti, e allo stesso modo si manifesta tra i popoli barbari, ed è caratteristico del periodo di violenza e di lotta. Dapertutto dove c'è lotta, insieme al sentimento di superiorità sul nemico, il riso è l'espressione del sentimento di sè, fin nella poesia religiosa e nella polemica religiosa. Nel 2° dei Salmi (2-4) è detto: « Qui habitat in coelis irridebit eos, et Dominus subsannabit eos ». E il Pascal nell' XIª delle *Provinciali* dice, che, sfolgorando i Gesuiti col riso, segue l'esempio dei Santi. Non si ride se non si scorge qualche cosa di difettivo nell'oggetto del riso; e come il servirsi del riso come arma prova, che esso suppone il sentimento di potenza, così il fatto che nessuna cosa è più dura a sopportare del riso, e che pochissimi sono disposti a prenderla come Socrate alla rappresentazione delle Nubi, è la riprova negativa del legame tra il riso e l'eccitazione del sentimento di sè. Perciò è anche tanto seducente di riconoscere qualche cosa di ridicolo in ciò che si presenta come tutto autorità e grandezza. Il sublime, il venerabile, il dignitoso hanno

un pericoloso nemico nel ridicolo. In questi casi il riso esprime il sentimento della liberazione. Perciò accade, che cose non risibili in condizioni ordinarie , diventano tali in condizioni di gravità forzata; i fanciulli a scuola ridono di tutto, e più quanto più è imposta la serietà del contegno. Si ride d'un'autorità caduta, d' ogni caduta; e il fiorire della poesia comica, (Aristofane, Molière), segna spesso il momento nel quale irrompe la coscienza della libertà.

Non ebbe dunque interamente torto l'Hobbes di affermare, che il riso derivi dall'orgoglio; il torto suo fu di presentare questo sentimento come la sola causa del compiacimento comico. Ma se fosse così, ogni ignoranza o errore non partecipato, ogni manifestazione dell' altrui incapacità in cosa o fatto, nel quale ci sentiamo capaci, dovrebbe farci ridere, il che non accade. Il fariseo non ride del publicano, nè il ricco del povero, nè il sapiente dell'ignorante, nè la bella donna della brutta. Che cosa fa che il sentimento di sè cooperi nella produzione dell'eccitazione comica? Per veder questo, è necessario tener conto delle condizioni d'ogni natura, che mutano un sentimento così serio in comico, un sentimento misto per lo più di amarezza, e che ci stimola a chiuderci in noi stessi, in un sentimento senza dolore, e che vuol essere largamente partecipato, e che, partecipato, si accresce. Ciò dipende da che il sentimento di comicità è tutto obbiettivo e intellettuale; il sentimento di sè si collega in esso essenzialmente all' intelligenza, cioè alla facoltà più obbiettiva ed impersonale; dipende, a dirla in breve da questo, che, nel riso comico, il sentimento celebra il trionfo della ragione critica e penetrativa (1).

(1) Veda l'acutissimo collega d'Ovidio, se non si possa trovare in questa as-

Perciò accade, che non solo il soggetto comico non sia oggetto di odio, (che sarebbe un sentimento negativo e doloroso), ma che possa anche essere oggetto di simpatia, come quando ridiamo di noi stessi, o dell' ingegnità d' un fanciullo.

sociazione del sentimento di sè con la ragione, in questa *vanità critica*, una buona ragione del fatto, che dopo la mia lettura mi proponeva a spiegare, cioè che l'effetto del comico è assai minore se ne siamo spettatori solitarii, di quello che è quando ne godiamo con altri. Si sa che il contagio del riso è irresistibile, allorchè la gravità e il contegno s'impongono; ma questo fatto è diverso, e si spiega con la tensione crescente delle energie contenute, e con l' aumento di stimolo, che deriva da ogni percezione di scatto delle medesime energie in altri. Di quell' altro fatto non sarebbe spiegazione sufficiente la ragion generale, che tutte le emozioni crescono d'intensità se sono partecipate, perchè nelle altre nè il fatto si verifica costantemente, nè ha le stesse proporzioni che ha nell'emozione comica.

Ora, di questa differenza si possono addurre varie ragioni. Una, che la comicità è per se stessa uno stimolo poco intenso, come quella che non ha relazione coi bisogni e coi fini immediati della vita, ed è di natura intellettuale. Perciò l'aumento di stimolo, che deriva dalla partecipazione, è più sensibile per essa di quello che sia per le altre emozioni, le quali, potendo essere massimamente intense per virtù propria, non possono crescere molto, se partecipate, perchè l' eccitabilità ha un limite superiore, oltre il quale la sensibilità si ottunde. Un' altra ragione, comune anche ad altre emozioni piacevoli, è, che il piacere, quando la causa è di natura sua partecipabile, è più intensamente goduto in comune, perchè se ne moltiplicano le fonti, come accade anche nel godere degli spettacoli, o delle bellezze naturali ed artistiche. Un'altra, che il piacere comico è un *divertimento*, e il divertirsi soli non è nè naturale, nè facile. Ma la ragione più specifica parmi che sia, nel compiacimento che proviamo nel far parte ad altri della nostra sagacia critica, e nell'elevare altri, o nel mostrare di elevarci noi stessi, a quella finezza e penetrazione, a quella *bravura* dell'intelligenza, che la percezione o la produzione del comico rivelano.

Perciò forse gli sciocchi ridono, con gli altri, anche quando, per una o per altra ragione, quella bravura non ha avuto in essi modo di esercitarsi.

In questi casi, l' oggetto del nostro sentimento ci appare pregevole, non ostante il difetto, ed applichiamo simultaneamente ad esso come una doppia misura. La gaiezza comica è una specie di oblio della vita; non vedendo nelle imperfezioni ed incoerenze di questa se non che delle cose non abbastanza cattive per meritare l' odio, e non abbastanza repugnanti ed abbiette per meritare il disprezzo, godiamo dei contrasti bizzarri, che esercitano la nostra intelligenza, ed animano la nostra imaginazione. L' assurdo ci piace per questo che esso è, e in quanto è considerato come non nocivo e non definitivo. E perciò il poeta comico, pur trattando il suo subbietto come inferiore a se stesso, e sottoponendolo alla legge del suo capriccio, evita tutto quello che può produrre dolore o disgusto, e rappresenta le assurdità della vita come giochi e capricci di una causa irresponsabile.

Gioverà confermare con analisi più particolareggiata questo concetto intorno alla natura del sentimento comico; e la conferma sarà completa, se ci riuscirà di provare che se, e nella misura nella quale si produce un sentimento doloroso, il sentimento del comico è diminuito o distrutto. Ebbene questo è appunto il caso. Basta p. es. che in mezzo alla più viva eccitazione di comicità noi veniamo a sapere, che il subbietto di essa è persona a noi cara, o noi stessi, perchè il sentimento doloroso faccia morire il riso sulle nostre labbra. Una situazione non è comica mai per quegli che ci si trova, e solo allo spettatore indifferente è dato di goderne. Ma anche questi non lo potrà se non a condizione, che il riso non sia vinto dalla pietà; il che è tanto più facile quanto più è finamente educata la sensibilità. La comica grossolana e la fine differiscono appunto secondo la maggiore o minore sensibilità pel dolore; nelle

nature alte e finamente educate la comicità è prodotta da eccitazioni nel campo dei sentimenti superiori ed astratti; mentre nelle nature grossolane sono i sentimenti spiacevoli per quelle, cioè le busse, le deformità, le villanie, che entrano come elementi dell'effetto comico. L'amoroso da teatro diurno, che commuove fino alle lagrime la popolana, fa sorridere per poco la dama aristocratica, finchè prevalendo il sentimento della poca naturalezza, il disgusto sopprime anche quel lieve senso di comicità. Difficilmente c'è situazione più comica d'un insuccesso amoroso, e ci è impossibile di non ridere d'un poveruomo rifiutato da una ragazza, se lo vediamo nella confusione dei primi momenti; ma non ridiamo più, se del rifiuto soprammodo si accora, e il nostro riso esprime tutt'altro che il sentimento di comicità, se è un rivale che abbiamo temuto ed odiato. Nè soltanto la pietà e l'affetto ci impediscono di provare il piacere della comicità di situazione, anche la considerazione e il rispetto sono cause di dolore, e perciò contrarie al piacere comico. Una delusione, un insuccesso di natura comica, in persona che è oggetto d'un sentimento di stima deferente, non è comico; è tale invece in persona di poca considerazione o leggiera. Non ridiamo delle sventure coniugali di Socrate, nè del grande pensatore, tutto intento a un'idea, che tornando a casa si lasciò mandar via dalla notizia, datagli da uno sconosciuto, che il signore non era in casa. Per contrario ridiamo di cuore di Falstaff, che cercando avventure amorose è gettato in acqua col bucato, o di persona comune, che per abituale distrazione si venga a trovare in una situazione imbarazzante, p. es. faccia la relazione critica d'una toilette vista alla dama stessa che la portava. Abbiamo detto come il sentimento spiacevole sopprima il sentimento di comicità, allorchè di questo siamo og-

getto noi stessi. Ciò si vede agevolmente nel caso che, ridendo di altri che si trovi in una situazione comica, ci veniamo a trovare inopinatamente noi stessi in quella situazione. Pure all'uomo è possibile, per la grande potenza di considerazione impersonale e obbiettiva, rendersi superiore a se stesso, in guisa da ridere di sè anche nei più gravi frangenti. Talvolta il cinismo non cede neanche dinanzi alla morte, come è provato da tanti casi, nei quali o malfattori o eroi trovarono modo di far dello spirito anche dinanzi all'estremo supplizio; come quel ladro, il quale, condannato ad essere impiccato di lunedì, disse, *la settimana comincerà bene*. Ma quando questa facoltà della considerazione obbiettiva è impedita di agire, il riso su noi medesimi è impossibile. Così, chi si venga a trovare in una situazione comica per un insuccesso in atto o fatto, che importi una destrezza di natura spirituale o d' ingegno, p. es. chi cercando d' ingannare rimanga ingannato, difficilmente può ridere d' una situazione in sè tanto comica, perchè gli è impossibile, pel momento, disinteressarsi, spogliarsi di quel sentimento di sè così caldo e operoso un momento prima, e così contrariato e deluso. Ma se il sentimento spiacevole è spuntato dal tempo, ecco che diventa possibile di fare rimemorando quello, che ci riuscì impossibile nella confusione dolorosa dei primi momenti (1).

La stessa verità, cioè che il sentimento del comico è un sentimento di schietto piacere, che abbiamo verificata nella comica intuitiva e nella comica di situazione, si verifica nella comica logica. Il sentimento piacevole, che nasce dallo *spirito*, è analogo a quello che produce la scoperta o l' apprensione d' una nuova verità; esso difatti apre dinanzi a noi come una nuo-

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit.

va prospettiva, ci fa scorgere un rapporto di rappresentazioni, a cui non avevamo prima pensato. Quanto più energica è la suggestione dell' inaspettata corrispondenza, tanto maggiore è il piacere che deriva dalla comica dello spirito; mentre l'efficacia sua s'indebolisce e scompare a mano a mano che la corrispondenza è più remota e cercata artificiosamente. Bisogna distinguere dalla corrispondenza artificiosa la corrispondenza naturale, ma latente; in questo caso l' effetto comico esige da parte di chi deve gustarlo un' educazione intellettuale e sentimentale non comune; si ha allora quella che dicesi *finezza*. Ma, di nuovo, se è troppo latente, se ha bisogno di troppi comenti, l'effetto comico è perduto. Un' altra prova del danno immediato che viene al piacere della comicità anche da una lieve aura di sentimento spiacevole, si ha nel fatto della breve efficacia della comica dello spirito. Si sa che questa non si può riprodurre più volte, senza diventare inefficace ed anche incresciosa. La comica intuitiva e la comica di situazione producono quasi lo stesso effetto ogni qualvolta si presentano, mentre la comica logica perde rapidamente la facoltà di stimolarci. Ciò accade, perchè l'apprensione critica della insussistenza del rapporto ha un effetto deprimente del sentimento di piacere, che si collega alla prima scoperta di quella; il sentimento dell' assurdo elimina a poco a poco il contrasto, e la serietà logica finisce per padroneggiare il gioco e lo scherzo logico.

Però la comica logica può acquistare nuova, maggiore, e più durevole efficacia se si congiunge con la comica intuitiva e segnatamente con quella di situazione, e si cangia così in comica morale. Lo *spirito*, preso per sè, è fine a se stesso, è un giocare con le rappresentazioni senza altra intenzione salvo la produzione del contrasto logico. Se entra in relazione con gl'in-

teressi e con le situazioni umane, perde la sua semplicità e diventa comica morale, *umore*. Del quale occorre di parlare in questo luogo per due ragioni. Perchè mostra in che modo, e a quali condizioni e misura, il sentimento comico ammette la penetrazione del dolore, e come questa penetrazione, crescendo a grado, lo risolve, e così conferma, con una prova negativa, la sua natura di essere schietto piacere. E perchè la caratteristica intellettuale dell'umore non si può separare dall'emotiva.

IV.

L' Umorismo.

La maggior parte degli estetici, seguendo G. Paolo Richter, che ha fatto la migliore analisi dell' umorismo, considera questo come una forma del comico. Ma questa qualifica non è rimasta senza obiezioni. Già il Solger, seguito poi dal Lazarus, lo considerò come una forma media tra il comico e il tragico, e come la loro unità. E il Zeising, accettando in parte questo concetto, ne deduce, che l' umorismo non è una forma del comico, perchè la comicità in esso è accessoria, e come un sentimento concomitante, un *Beigeschmack*.

Ultimo, e più deciso di tutti, il Kirchmann (1), non solo ha sostenuto, contro l'estetica hegeliana, che l'umorismo non è una specie del comico, ma ha negato anche che sia una specie a parte del bello; osservando che, come tutto quello che c' è di comico nell'umore si può riportare alle altre forme della comicità, così esso non ha come proprio un elemento, un fattore o

(1) Aesthetik, II., Berlin, 1868.

modo della bellezza, che non sia già nelle altre forme di questa. Egli combatte anche la possibilità che il comico e il tragico sieno unificati in una terza forma, e non crede possibile se non che un accostamento estrinseco. Gli episodii comici possono essere inseriti come riposi, nei quali lo spettatore si ricrea, e prende nuova lena pel grave e pel tragico. Ma è necessario di mantenere sempre il carattere fondamentale dell'opera d'arte, sia serio sia comico; diversamente si avrà una creazione ibrida, che non ottiene nessun effetto estetico. Dove, in un'opera d'arte seria, la comicità prende troppo posto, come nell'Arrigo IV di Shakspeare, urta il sentimento dello spettatore, o lo rende disadatto al godimento estetico del solenne e del tragico. Viceversa dove tra la comicità dominante sono inseriti episodii serii , questi falliscono il loro effetto estetico , come accade di molti dei cori aristofaneschi.

A me pare un pò singolare la pretesa, di rifare o negare il fatto con l'analisi scientifica, la quale non può avere altro intento che di chiarirlo e di comprenderlo. Ora che l' umorismo , in quanto è tale, e fin dove, pur mescolandosi con altre forme e con altri sentimenti estetici, si conserva quello che è, ed è riconoscibile nella natura sua, produca un' eccitazione comica, è un fatto che nessuna teoria può disfare. L'umorista può bensì avere un intendimento serio, ma se lo prosegue in forma comica, fa opera comica. Il *castigat ridendo mores,* e il *quis vetat ridendo dicere verum,* non sono stati scritti da ieri. Nè vedo come mai si possa dimostrare, che il grave e il comico non possano essere unificati in una forma nuova, che prenda carattere dall'uno o dall'altro, e trarre da questa dimostrazione la negazione del valore estetico speciale dell' umorismo , quando appunto questo è un fatto contrario e alla dimostrazione e alla

teoria che se ne trae. Singolarissimo è poi il concetto, che l' umorismo non sia una special forma nè del comico, nè del bello in generale, perchè tutto quello che c' è di comico in esso, e in generale ogni elemento estetico, si può riportare alle altre specie comiche ed estetiche. Giacchè dalla special maniera di sintesi degli elementi può risultare una forma nuova, anche se ogni elemento nuovo manca; e nell'umorismo, come vedremo, non solo la sintesi è originale, ma il sentimento che lo investe, e il punto di vista comico sono nuovi rispetto a tutte le altre forme comiche, perchè esso è la più alta e chiara coscienza della comicità, e come il *giudizio estetico* del valore obbiettivo di questa. Non è dunque vero quello che il Zeising afferma, che la comicità nell'umore sia un gusto accessorio e avventizio (Beigeschmack); in quanto è, e fin dove è umore, il gusto comico è prevalente non solo ma fondamentale, e il suo ecclissarsi è parallelo all' ecclissarsi dell' umorismo, e al risolversi della comicità.

Egli è che non è possibile di chiudere il gusto e il sentimento estetico in forme rigide; e la loro verità e natura, che è fatta di innumerevoli gradazioni e transizioni, è falsata se si vuol costringerli negli schemi delle astratte classificazioni. Certo non ha in tutto ragione G. Paolo di considerare l' umorismo come la forma più schietta del comico; egli avrebbe fatto meglio se l'avesse riguardata come la forma superiore, come quella che, nell'età moderna, tende a sostituire e a ricomprendere in sè tutte le forme di comicità; se insomma non l'avesse considerata come un tipo, ma come una trasformazione storica, e insieme come una forma stabile di transizione dal comico al serio. Questa maniera, che oggi si direbbe *evolutiva*, di consi-

derare la cosa avrebbe evitato agli scrittori della materia di cadere in sentenze esclusive ed opposte. Giacchè tutti quelli i quali hanno negato, che l'umorismo sia una specie del comico, hanno avute presenti le forme superiori, ultime, dove il comico è in via di risoluzione, e ritorna serio. E invece quelli che l'hanno creduto una forma comica genuina, non hanno badato a quello che è latente in esso, cioè alla critica che la comicità fa di se stessa, alla *dimostrazione estetica* che le forme sue non hanno valore assoluto.

Difatti, se consideriamo la comicità dal punto di vista della sua importanza e del suo valore per la vita, vediamo che essa, in se stessa, non è che un gioco di rappresentazioni, indifferente ad ogni finalità etica, accompagnato da un sentimento di sereno piacere, non turbato dalla delusione dell' aspettativa, o dalla rottura dell'accordo consueto delle rappresentazioni. Però, come ogni bel gioco, dura poco; e, come ogni gioco, ha il suo fine in se stesso, e d' altro non cura. Una più alta funzione della comicità è quella di far meglio risaltare quei valori di verità e di moralità, che sarebbero senza di essa rimasti inosservati. Questo risultato non è raggiunto se non che parzialmente dalle altre forme della comicità, e totalmente e compiutamente solo dalle forme superiori dell' umorismo. Perchè queste sole hanno valore di riflessione comica sul finito in generale, e non inchiudono nessun compiacimento del negativo comico per se stesso, ma fanno apparire nella sua grandezza tuttociò che ha pregio nel mondo, segnatamente morale. In questo suo significato estetico ed etico insieme, l' umorismo prende posto accanto al tragico, al quale anzi talvolta, negando se stesso, riesce. L' uno si serve del piccolo, l'altro del grande, che

sia insieme odioso, per far risaltare il ragionevole e il buono; e così sono come le due dissonanze deputate a far meglio sentire, nella vita e nell' Arte, le armonie del vero e del bene.

La caratteristica dell'umorismo risulta con maggiore evidenza se si paragona allo spirito, di cui è una derivazione, ed insieme una sostanziale trasformazione. L' umore è una disposizione del sentimento, lo spirito è un' abilità dell' intelletto; questo dipende da un ricco sviluppo della facoltà di combinazione delle rappresentazioni creatrice della comicità intellettuale; quello dal sentimento e dalla contemplazione della inevitabile inadeguazione della realtà alla sua idea. Lo spirito è un gioco di rappresentazioni, l' umore è un tono o colorito speciale projettato sugli eventi umani, è un vederli come riflessi in uno specchio, che ne rivela solo un aspetto, una determinata projezione. L' uno si manifesta a scatti, ciascuno de' quali sta da sè; l' altro è sempre, più o meno, una veduta complessiva, e stampa il suo carattere su tutto un contenuto.

L' umorismo ha forme varie, che vanno dalle più umili alle più alte. In quelle ha per fine ed effetto di alleviare le piccole miserie della nostra vita, presentandoci le mille imperfezioni ed assurdità dell' altrui. A veder queste, si produce in noi un certo sentimento di soddisfazione per quelle, che ci è toccato d' avere. Se anche gli invidiati ne soffrono, noi ci consoliamo per questo, che, per certi rispetti, noi ci troviamo meglio di loro. L' avarizia, l' egoismo, l' alterigia del ricco, a cui il timore della perdita scema il godimento del possesso; similmente il sapiente che ignora la pratica, il principe in perpetuo timore dei sudditi, porgono all' umorista la materia ed il modo di porre in evidenza la stoltezza umana, se, anzichè fla-

gellarli nell' impeto del *pathos* morale, prescegli di esporli, con animo superiore e tranquillo, al ridicolo della loro incoerenza col concetto e col fine della loro vita.

Talvolta l'umorismo si esercita, non rappresentando i personaggi, che sono bersaglio dei suoi strali, ma quelli che sono umoristi essi stessi, e che escono trionfanti col loro spirito da' piccoli dolori ed assurdità della vita. L' immagine di quelle nature elette, che hanno la potenza di farsi obbietto a sè stesse di calma considerazione, ed anzi di piacevole eccitazione in quelli, non manca di produrre lo stesso effetto in noi, e di elevare allo stesso grado il nostro sentimento verso noi stessi.

L' umorismo, nella sua origine psicologica, si confonde quasi con la *comicità ingenua*, e come questa si può dire un umorismo inconsciente, così esso si può considerare come lo sviluppo della comicità ingenua, come la comicità ingenua divenuta cosciente. L'umorismo malizioso ed astuto degli schiavi della comedia antica, e quello dei buffoni, dei *brillanti*, e dei servi arguti o sciocchi della moderna, ha un gran fondo d' ingenuità, e si presenta nell' atto di distaccarsi da esso. Ed anche in Amleto, nel matto del Re Lear, e nello stesso Mefistofele, il germe dell'umore non è tanto nella riflessione, quanto nel sano, nel buono, nel ragionevole che è nella loro natura. L'umorismo è più natura che arte.

Ciò si vede anche da questo, che prende caratteri diversi secondo il tono del sentimento in cui principalmente consiste. Una grande intensità di piacere è nell' umorismo sereno, vivace, penetrativo, mobile e battagliero, al quale è opposto, nella stessa specie, l' umorismo placido e tutto a suo agio. Ben di-

verso da amendue è l' umorismo triste di Amleto. In esso il sentimento piacevole non nasce dal sentimento del proprio potere e della propria superiorità, ma dal disprezzo della natura umana. La comicità, in questa specie di umore, è esterna, apparente, mentre il contenuto è di carattere serio ed aspro, ed il contrasto tocca l' altezza dell' antitesi tragica. Così, quando Polonio dice ad Amleto, *che prende commiato da lui*, ed Amleto risponde, *che prende quello che gli dà più volentieri*, noi ridiamo del frizzo umoristico; ma ogni motivo di riso scompare, allorchè il giovane principe aggiunge rapidamente, *meno la vita, la vita, la vita!*

Abbiamo così come due limiti dell' umorismo, quello che è pura e schietta comicità, quello che ne conserva appena l' apparenza, ma in cui ogni riso è spento dal dolore e dalla penetrazione dell' antitesi tragica nella coscienza. Le forme più alte dell' umorismo sono tra questi due estremi, e per esse è vero quello che non è vero per tutte le altre forme della comicità, che il sentimento che lo investe è di natura misto, di piacere e di pena, sebbene non per alternativa, ma per fusione in una risultante omogenea. Il detto della Stäel, che l' umore sia la *tristesse dans la gaitè*, e l' altro comune, che sia l' *esprit du coeur*, sono applicabili a queste forme superiori dell' umorismo, la cui espressione non è il riso, ma il sorriso.

Tutti i grandi umoristi sono serii e i migliori tra essi appartengono a un popolo melanconico, l' inglese. I popoli classici, meno qualche rarissima e fugace eccezione, non conobbero le alte forme dell' umore, perchè ebbero un sentimento dell' esistenza o troppo lieto o troppo desolato. L' umorismo alto è serio, ma insieme esprime la dissoluzione della comicità, e per

questo suo carattere non contraddice, ma conferma il nostro concetto del sentimento comico.

Se ora ci facciamo ad analizzarne la natura, troviamo che questo umorismo superiore deriva da una disposizione soggettiva seria ed alta, la quale porta a un conflitto con la realtà volgare e comune, che le è eterogenea, e a cui l' umorista non può sottrarsi e non si può accomodare. L' umorismo anzi consiste nel mettere insieme la disposizione psicologica e la realtà, facendo apparire questa a traverso di quella, e penetrando la realtà del colorito e del tono della disposizione.

Però la disposizione non è sempre la stessa, varia secondo che predomina in essa il sentimento di antipatia o di simpatia per la vita e per la realtà, e, col variare di essa, variano le specie dell' umorismo, che potremmo dire *totalmente rappresentativo* o anche *sistematico.* Questo non è, come sentimento, limitato a uno o più situazioni determinate, ma come il colorito e il tono d' una intuizione generale del mondo. Non è, come rappresentazione, una comicità, un assurdo particolare, ma per esso esiste una sciocheria universale, un *mondo folle.* L' umorista di questa specie è tollerante con le assurdità particolari, perchè è convinto che l' assurdo è generale; egli non rinnega la sua parentela con l' umanità, e, se ride degli altri, non ha la *suffisance* del motteggiatore, ma ride anche di sè. L' ironia è fredda, l' umorismo è riscaldato dal sentimento di solidarietà e di simpatia verso gli altri uomini. L' umore ha dunque, in questo suo momento e grado, carattere di generalità, di riflessione comica sul mondo, sul finito in generale, in quanto è perpetuamente inferiore alla sua idea.

Schopenhauer ha detto con molta verità, che gli uomini volgari si annoiano soli, perchè non hanno la potenza di ridere

soli. La verità di questo concetto si vede nel fatto, che la comica umoristica superiore, di cui ora trattiamo, è la sola forma di comica solitaria, perchè puramente rappresentativa e generale, e che si compie tutta nella fantasia e nella intelligenza superiori dell' umorista. Questi, facendosi ludibrio e scena della realtà, dee portare in sè l' idea negativa, e insieme, essendo parte egli stesso della realtà, deve soggiacere alla stessa condanna che pronunzia su di essa. Anzi, poichè egli è la realtà più nota a sè stesso, è anche quella in cui si esegue l'analisi dissolvitrice; l' umorista penetra attraverso di essa, senza ostacoli, nelle pieghe più riposte delle intenzioni, del carattere, degli affetti, segue le più sottili e più inespugnabili dissimulazioni dell' amor proprio, e la critica, che fa degli altri, è una ripercussione della critica che fa di sè stesso. Il suo riso, non essendo il riso della vanità e dell' orgoglio, non è odioso; ma non a tutti è dato di penetrare quello che c' è di nobile in quel riso così diverso dal volgare, il quale non si eleva al di sopra degl' interessi materiali della vita, e non ne confessa le assurdità, se non che per innalzare se stesso.

Talvolta però accade, che, sebbene l' umorista lasci ridere di sè gli altri, e rida con loro di cuore, pure sapendosi nell' intimo fondo della propria personalità superiore a quel riso, ne ride a sua volta, e ride bene perchè ride l' ultimo.

L' atto di Socrate alla rappresentazione delle *Nubi* è un tratto d' umorismo di questo genere. Già che Socrate assista, e rida con gli altri, alla caricatura di sè stesso, è umoristico. Egli intende il punto di vista della coscienza popolare, rilevato e fatto proprio da Aristofane, e vede in ciò qualche cosa di *relativamente* ragionevole e buono, e così riconosce il diritto *relativo* di coloro che ridono della guerra da lui mossa contro

la coscienza morale popolare del tempo suo. Perciò si leva per crescere le cagioni del riso, e l'allettativa della situazione comica. E ottiene l'effetto, perchè la superbia dei volghi non può consentire a lasciarsi togliere o menomare il diritto di ridere di quello che oltrepassa la portata della loro intelligenza. Ma egli ride da ultimo di quel riso al quale partecipa, perchè ha coscienza del diritto superiore delle sue dottrine morali, e della potenza superiore della sua *ironia* e del suo *elencho* scrutatore. Questa coscienza traluce dal suo riso, e lo giustifica nella sua apparente stoltezza, e lo fa parere sublime nel suo abbassamento (1).

Oltre alla soggettività, un' altra condizione è richiesta da questa forma di umorismo, ed è una grande potenza fantastica. Perchè, dovendo cogliere non quello che c' è di comico in una situazione determinata, ma quello che c' è di comico in tutte, dovendo presentare il particolare come imagine del generale, richiede un' agilità e plasticità superiori a quelle della comica ordinaria. Al che si aggiunge, che l' umorista è tanto più efficace, quanto maggiore è la fantasmagoria delle forme, che fa passare dinanzi a quello specchio di curvatura speciale, nel quale riflette la realtà. La loro molteplicità fa meglio risaltare il contrasto fra l' idea e la sua finita, accidentale, imperfetta realizzazione: egli è come se tutto il mondo dovesse rientrare nel caos dinanzi al giudizio della ragione infinita.

L' umorismo, da questo punto di vista, si può definire, *il senso generale della comicità*; esso è la rivelazione della libertà dello spirito, che mantiene il valore del ragionevole e del buono contro le negazioni; e si rappresenta queste, anche se

(1) Cfr. Lipps, op. cit., III.

trionfatrici nella realtà, come intrinsecamente nulle; e mancanti di dignità e di pregio. In questa sua forma e grado, esso non inchiude più nessun compiacimento del negativo comico, ma esprime il sentimento, che il vero e il bene sono superiori a quella negazione e inattingibili dai suoi strali. Qualunque sia la forma che adopera, satira o ironia, sia che creda e speri, sia che discreda e disperi, esso è quasi la *confutazione estetica* delle pretese dell' irragionevole, del cattivo e del piccolo, e fa emergere l'ideale, obbietto delle sue segrete adorazioni, dallo stesso processo comico al quale sottopone la realtà.

Ora, data l'elevazione dell' umorismo a questo punto di vista, che potremmo dire filosofico, la direzione sua sarà interamente dipendente dalla disposizione soggettiva, dalla quale sarà penetrato. Se l'umorista, pur avendo lo sguardo fisso al finito, al difettivo, al vuoto di senso, al disarmonico che la realtà presenta, non lo considererà come definitivo, ma come antitesi, ed insieme come avviamento verso tutto quello che di grande e di significativo il suo profondo sentimento di simpatia per la vita, e la sua fede nella potenza direttrice della natura e della storia gli fanno sentire e pensare in essa; se l'umorista si è abituato al pensiero, che anche il grande ed il sublime hanno il loro limite nella realtà, e che la limitazione e la piccolezza non tolgono valore al contenuto, allora si avrà la forma dell' umorismo benevolo e mite, di cui è modello il Manzoni, e dietro la negazione s' indovinerà l' affermazione e la fede calda e tenace. Al contrario, se l' umorista porta nel suo pensiero un'idea annichilatrice, se egli pronunzia sulla realtà la condanna di Mefistofele,

alles was entsteht
Ist werth dass es zu Grunde geht,

se l' ideale gli parrà un' utopia eternamente derisa dalla realtà, allora l' umore nasconderà la maschera tragica, la potenza distruttiva sua si eserciterà su ogni soggetto, l' amore e tutte le altre passioni umane, e gli umani interessi e conati saranno colti da quell' aspetto che meglio rivela la loro vanità, e l' umore rappresenterà insieme lo scetticismo teorico ed il nichilismo morale.

V.

Il Riso.

Si sa che ogni emozione ha una ripercussione nell' organismo, la quale, quando è esterna, ne diventa l' espressione. La psicofisiologia contemporanea, nella sua teoria circa l'espressione delle emozioni, muove da questo principio fondamentale, che nessuna espressione è una funzione predeterminata pel fine dell' espressione, ma un movimento associato con l' emozione, e diventato, in virtù dell' associazione, segno di essa. La teoria dell' espressione delle emozioni possiede già buon numero di principii scientifici, così generali che speciali, i quali spiegano sufficientemente taluni fatti generali delle espressioni, o gruppi di queste, o anche delle espressioni particolari e determinate. Ma, fra tutte le espressioni, il riso è una delle più ribelli all'indagine scientifica.

Molti hanno affermato, che il riso è proprio soltanto dell'uomo; e se s'intende del riso prodotto da ciò che consideriamo come oggettivamente ridicolo, il detto è vero. Ma è certo che sorridono anche le scimmie se sono solleticate, o pregustano un cibo delizioso, o vedono persone alle quali sono affeziona-

te (1). Nell' uomo il riso può essere prodotto da molte cause, così fisiche che mentali, diverse dalla comicità. Gli antichi menzionano il riso patologico provocato dal gustare una sorta di erba di Sardegna, donde la frase, *riso sardonico*. Il freddo intenso è tra le cause più note, e spesso l' attacco di crampi isterici è accompagnato dal riso. Il Laycock menziona un riso riflesso in seguito ad epilessia prodotta da un tumore cerebrale, e il riso d'una donna ipnotizzata mentre si cantavano canzoni serie o le si toccava l'osso del naso. I gladiatori feriti al diaframma morivano ridendo; Ludovico Vives racconta, che non poteva trattenere il riso allorchè, dopo un lungo digiuno, prendeva i primi bocconi; tutti sanno che il solletico provoca il riso.

Tra le cause mentali, la più comune è il sentimento di benessere. Il riso degli dei descritto da Omero era *l' esuberanza della loro gioia celeste dopo il banchetto quotidiano*. Il Preyer ha notato negl'infanti, fin dalla quarta settimana, accennata la mimica del riso in dipendenza del sentimento di benessere, e il Darwin fin dalla settima; anzi in quest' epoca c'è già nettamente disegnato il sorriso, e l' occhio è raggiante. È noto il sorriso stupido dell' idiota, e il riso allorchè ode musica, o si appresta a mangiare, o è carezzato. Allorchè è effetto di cause fisiche il riso è un puro fenomeno riflesso, e nel caso degl'infanti e degl'idioti difficilmente può essere considerato come effetto di rappresentazioni determinate. Ma anche queste possono essere cagioni di riso assai differenti dalla comicità; così la libertà dopo la costrizione è per una natura fresca e giovine causa di abbandonarsi ad una franca gaiezza, e la soddisfazione di se stesso e il sentimento della potenza destato dal suc-

(1) Cfr. Darwin, l'Expression des émotions, cap. V.

cesso si esprimono col riso. Il sorriso accompagna l'emozione piacevole dell'amore, ed esprime tanto l'amor materno quanto l' amor sessuale. Ma è ben diverso il riso di letizia col quale la fanciulla accoglie l' amato, dal riso comico che gli succede, se ella si gettò nell'ombra tra le braccia del fratello scambiandolo con lo sposo.

Ma sebbene il riso non sia un' espressione propria soltanto dell'emozione comica, sebbene anzi la fine comicità, ad esempio quella di Heine, non si estrinsechi col riso, pure si possono ritenere come certi questi fatti; che non ci è sentimento comico senza almeno una tendenza al riso, che il riso è una sorta di *catarsi* comica, e che, come espressione del comico, ha una fisonomia tutta propria, che lo distingue dalle forme che riveste come espressione di altre emozioni, o come effetto delle cause fisiche che abbiamo indicate.

Ora, perchè e come il riso esprime l' emozione comica? e poichè ogni espressione è un effetto mediato o immediato dell'emozione, in che modo possiamo intendere la derivazione del riso dal sentimento di comicità? Secondo lo Spencer e il Darwin, il riso, che è prima un movimento dei muscoli del viso, e poi degli organi respiratorii, non ha nessuna utilità rispetto al sentimento di cui è espressione, e però deve essere riportato alla classe delle espressioni per antitesi. In esso verifichiamo, almeno nei tratti generali, la legge di ogni manifestazione delle emozioni; come cresce l'intensità del sentimento, si va da quel lieve allungamento degli angoli esterni della bocca, in cui consiste il sorriso incipiente, fino all'*opistótono*.

La comicità non può essere considerata come una causa molto intensa, e pure gli scoppii più violenti di riso, il *riso folle*, sono effetto appunto di essa. Lo Spencer muove da que-

sto fatto, e dalla teoria che la comicità sia completamente definita dal concetto della discordanza discendente, per formulare una teoria fisiologica del riso comico, che sarebbe una conferma della sua teoria psicologica. Il riso comico si produce, secondo lo Spencer, allorchè, ingenerata una certa quantità di forza nervosa come correlato fisiologico d'un'emozione seria, interviene una idea o fatto che, sopprimendo istantaneamente l'emozione, mette in libertà la forza sotto la forma di scarica, senza direzione determinata e senza scopo, a traverso i nervi motori. L'idea o fatto novo deve rappresentare un contrasto discendente, altrimenti non ci sarebbe la messa in libertà d'una forza superflua. Di che c'è una conferma negativa nel fatto, che una discordanza ascendente, ingenerando un'emozione più viva di quella che preesiste, la sorpresa, riesce ad abolire il movimento (1).

Non pare però che questa teoria sia vera; essa presta il fianco a parecchie critiche, delle quali mi contenterò di accennare quelle che la prima considerazione mi suggerisce. Prima di tutto è chiaro, che essa non è una spiegazione adequata, perchè non dà ragione della mimica propria del riso; non di quella del viso, non dei movimenti ritmici e violenti degli organi respiratorii e vocali. Una scarica nervosa, senza direzione determinata, per le vie motrici, dovrebbe riuscire a movimenti disordinati e sempre varii, non ad una espressione sempre eguale e determinatissima. L'*opistótono*, come principio di rigidità muscolare prodotta dallo spasimo, non entra propriamente nella mimica del riso; ma i movimenti dei muscoli del viso, l'occhio raggiante, e i movimenti intermittenti ed opposti, di tensione e

(1) Cfr. Essais, La Physiologie du rire.

di collasso, degli organi respiratorii, richiedono una causa specifica, che manca nella teoria dello Spencer. Inoltre questa suppone, che il riso non sia propriamente l'espressione d'un'emozione, ma l'effetto meccanico di una forza nervosa rimasta senza l'emozione sua correlativa; e che l'emozione comica sia un'emozione poco intensa, e in ogni caso inferiore sempre all' emozione seria alla cui risoluzione succede. Ora nessuna di queste ipotesi è vera, giacchè il sentimento di comicità non succede sempre in realtà a un sentimento serio, e non è punto, quando si può produrre intera, un'emozione poco intensa; anzi possiede in alto grado i caratteri contrarii, di essere un'emozione positiva, che sta da sè, e di essere, come tutte le emozioni generate dal contrasto, un'emozione di grande intensità e potenza di stimolo. Quella successione di due emozioni quantitativamente decrescenti, che la teoria dello Spencer suppone, non ha luogo nell'eccitazione comica, la cui efficacia dipende dall'istantaneità del contrasto e dalla contemporaneità dell'antitesi, e che solo allora si produce quando l'animo è più scevro di preoccupazioni, più libero e mobile, e più inclinato alla gaiezza, allo scherzo, all'*insouciance*. Si consideri infine quello che c'è di strano a concepire l'*espressione di una differenziale* di emozioni; il riso non esprimerebbe propriamente il sentimento di comicità, ma la differenza in meno tra esso e il sentimento preesistente, il che è interamente contrario al fatto non solo, ma non ha nessuna verisimiglianza. Perchè se è vero, che la *risonanza organica* delle emozioni dura anche dopo che l' emozione è cessata, e le dà come un sembiante di postuma vita, non è vero che prorompe, ma è vero che s'estingue lentamente come suono di corda percossa.

Assai più calzante, più specifica, e più naturale mi sembra

la recente teoria proposta dall'Hecker (1). Questo neuropatologo ha considerato, che, nel campo delle sensazioni, la drasticità del comico ha una qualche analogia con l' azione del solletico. Anche questo ci stimola irresistibilmente al riso, senza che però, nel riso per solletico, si produca uno stato psichico analogo a quello dell' eccitazione comica. Nel caso del solletico, il riso si spiega, secondo l' Hecker, a questo modo. Gli stimoli leggieri sulla pelle producono, mediante l'eccitazione del *Simpatico*, un leggiero restringimento dei piccoli vasi, con accrescimento del loro tono muscolare, e quindi, fra le altre cose, anche una diminuzione della pressione sanguigna intracraniale, per ristabilire la quale i movimenti energici e intermittenti dell'espirazione nel riso varrebbero come una specie di movimenti riflessi protettori. Il riso per solletico sarebbe insomma un movimento riflesso, che adempie l'ufficio di compensare le oscillazioni della pressione sanguigna nel cervello, col rapido ritmo degli atti di espirazione e di inspirazione. I primi sono efficaci perchè intensi, e sono intensi perchè si producono a scatti, e sono accompagnati da emissione di suoni ; e compensano la diminuzione della pressione con quel principio di *stasi* sanguigna, che l' espirazione e la vociferazione producono. Essi corrispondono al momento dello stimolo nel solletico. Invece gli atti di inspirazione agevolano il deflusso del sangue dal cervello , e corrispondono al momento dell' intermittenza dello stimolo. Questa teoria è confermata dal fatto del pianto. Secondo le osservazioni del Nothnagel e del Pflüger, il dolore produce un crampo permanente dei vasi sanguigni, che dà luogo poi, dopo un

(1) Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen, Berlin, 1873.

certo tempo, al collasso. Al primo stadio corrisponde, come riflesso compensativo, il grido, il lamento, e, nei casi meno gravi, il gemito, il sospiro sommesso, che sono tutti un incremento persistente di espirazione. Al secondo stadio poi, allo stadio di collasso, corrisponde il singhiozzo, che è un atto forzato di inspirazione.

Gli stessi processi fisiologici, che accadono nel riso per solletico, avrebbero luogo, secondo l'Hecker, nell'eccitazione comica. Ma di questa estensione della teoria da uno ad altro campo, dal fisiologico al psichico, l' autore non dà nessuna prova diretta convincente. Tale non è p. es. il fatto, che tanto nella comicità quanto nel solletico si verifica un fenomeno connesso con la stimolazione del simpatico, la dilatazione della pupilla. Perchè non pare che questo fenomeno possa essere considerato come un effetto fisico del comico, e pare invece che si spieghi meglio come effetto della mimica del riso. Siccome per essa le palpebre si avvicinano molto, e quasi si chiudono, così la dilatazione della pupilla si spiega per la causa sua più ovvia, la diminuzione dello stimolo luminoso. Basta difatti imitare la mimica del riso, all' infuori di ogni eccitazione comica, per avere lo stesso effetto.

Eliminata la prova diretta, che sola potrebbe dare all'ipotesi dell'Hecker valore di teoria, restano, sola prova, due remote analogie, una negativa, quella del pianto, che va dalla psicologia alla fisiologia, l' altra positiva, della simiglianza sensitiva tra il solletico e il comico, per cui questo si potrebbe dire una specie di solletico mentale, e questa va dalla fisiologia alla psicologia. Ma si sa che l' analogia remota è guida insicura nella scienza. Però non è mio pensiero, in questi tempi di *triplice alleanza* tra la psicologia, la fisiologia e la patologia, quando

la suggestione ipnotica realizza il concetto del *farmaco psichico*, di togliere valore all'idea che uno stimolo psichico, (il comico), possa agirè come stimolo fisico. Mi limito soltanto a domandarne la prova al fisiologo, e intanto, da parte mia, mi permetto di addurre un'osservazione psicologica, la quale può valere come un principio di prova. L'osservazione è questa, che anche nel caso del solletico una qualche causa centrale, o di natura psichica, deve intervenire. Non ridiamo allorchè siamo preparati al solletico, e non possiamo da noi stessi farci il solletico. Bisogna dunque che ci sia, in questo, qualche cosa d'inaspettato, che l'oscura aspettazione della durata dello stimolo sia delusa, e lo stimolo si ripeta poi all'improvviso, perchè si produca il riso. Questa osservazione diminuisce l'eterogeneità degli analoghi, e perciò rende più verisimile, perchè meno remota, l'analogia.

Ma sia come si vuole delle teorie fisiologiche, è certo che la figura psicologica dell'eccitazione comica vien disegnata sempre meglio da questa analogia con la sensazione del solletico, specialmente se la si raffronta con l'altra che ha con la sensazione del brillante. E da un altro punto di vista il riso che s'accompagna alla eccitazione comica ci è prova della natura psicologica di questa, e della comicità che ne è causa; perchè ci conferma che la comicità deriva dalla percezione del contrasto, quale lo abbiamo definito, e che il sentimento che produce in noi è di schietto piacere. Difatti la tendenza al riso, e il riso stesso crescono d'intensità come cresce l'evidenza del contrasto, e si arrestano di botto come il sentimento spiacevole spunta. Il primo effetto può essere ottenuto o con la scelta adatta delle rappresentazioni secondo il loro contenuto e la loro qua-

lità, ovvero dando al contrasto la maggiore evidenza nella coscienza. Il sentimento piacevole e calmo di contrasto intellettuale, che la persona comica eccita in noi nella comedia di carattere, è debole stimolo al riso, mentre è uno stimolo molto più efficace la comica sfrenata della farsa, o quella di un carnevale di studenti. Si va a un concorso di bellezza, ed ecco nel teatro *illuminato a giorno* compariscono delle megere; similmente le *steccature* d' un cantante, il falsetto d' un oratore, il restar a un tratto all'oscuro al teatro o al ballo, sono tutti esempii di comica intuitiva, nei quali l'effetto drastico è maggiore come maggiore è il contrasto, e maggiore l'esigenza e la suggestione della corrispondenza.

Allo stesso modo cresce il riso nella comica di situazione. Noi ridiamo più del damerino che caschi nel pattinare, anzichè dell' apprendista; e molto più ridiamo del primo, se la disgrazia sua lo fa cadere dinanzi alla dama, alla quale si preparava a fare un inchino elegante. Il passo falso d' un novizio ci lascia freddi, ma l'equivoco fatale d'un uomo abituato alla vita dei saloni eleganti, che fa la critica d'un quadro o d'una musica all'autore che non conosce, ci costringe al riso. E l'effetto drastico è maggiore se la situazione comica appartiene alla vita sensitiva; si ride inevitabilmente delle cadute, dei contrattempi che ci offrono le necessità e i dolori fisici, p. es. del monsignore costretto in ferrovia a prendere in braccio il marmocchio della dama che trotta alla ritirata; e se ne ride fino al momento che il dolore o il disgusto non fanno capolino.

Questa osservazione, che la catarsi comica è più intensa nelle situazioni comiche di natura sensitiva, è in particolar modo adatta a confermare il concetto, che essa cresca come

crescono parallelamente di evidenza il contrasto e la suggestione della corrispondenza. Ma anche la comica dello spirito ci fornisce la stessa prova. La spiritosità corretta ed elegante, fine, dai contrasti molto intellettuali, genera piuttosto soddisfazione che riso. Invece la violenta associazione di rappresentazioni per simiglianze estrinseche ci stimola al riso, come accade nel bisticcio e nell'iperbole; e in generale, le forme più drastiche dello spirito sono quelle che, cessato il riso, condanniamo come contrarie alla delicatezza del sentimento (1).

L'azione dell'altra causa che accresce il contrasto, l'intensità delle rappresentazioni concorrenti, è meno evidente nella comica dello spirito, che nelle altre forme di comicità. Pure è chiaramente dimostrabile anche in quella, perchè essendo di natura sua una comica intellettuale e quasi astratta, chiusa nella parola che n'è il veicolo, l'efficacia sua sulla genesi del riso dipende quasi interamente dalla sola causa d'intensità che può operare in essa, la novità, e soggiace rapidamente alla forza contraria e deprimente dell'abitudine. Anche più riconoscibile è la potenza dell'intensità nella comicità di situazione, e nell'intuitiva. In ambedue p. es. il racconto ha un'efficacia molto inferiore alla percezione diretta; ed è perciò che le arti riproduttive hanno trovato dei mezzi artificiali di ripresentare quelle due forme di comicità come fossero presenti. Per la riproduzione della comica intuitiva ci serviamo della mimica in senso lato, e delle arti grafiche, delle *illustrazioni*. Nessun giornale, che voglia coltivare tutte le forme del comico, può fare a meno di essere un giornale illustrato; e d'altra parte la comicità di

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit.

situazione, narrata o letta soltanto, ha efficacia minore della rappresentazione scenica. Ciò si vede anche nel racconto di aneddoti comici. Se la comicità è di spirito, basta il racconto; ma se si tratta di comicità di situazione o intuitiva, quel narratore è più bravo, e ci stimola di più al riso, che cresce evidenza al racconto con la riproduzione plastica. E maggiore è l'effetto, se il racconto è messo in relazione con persone, luoghi, o avvenimenti presenti, o se l'eroe dell'aneddoto comico è quello stesso che lo narra. Come l'efficacia didattica della favola dipende dal presentare la massima astratta con l'evidenza storica, così l'aneddoto comico narrato costringe al riso l'uditore, quanto più è presentato con forme, che lo facciano parere reale. Da ciò anche dipende, che l'aneddoto ci stimola di più quando l'eroe è persona a noi nota; donde la tendenza di attribuire gli aneddoti a persone note, e il fatto che uno stesso aneddoto è raccontato di molte persone in luoghi diversi (1).

Resta l'ultima dimostrazione, che il dolore e il disgusto sopprimono il riso; ma di questo s'è già trattato a proposito del sentimento, allorchè s'è dimostrato che essi sopprimono l'eccitazione comica. La soppressione del riso ne è effetto. Il dolore sopprime con la comicità il riso, ogni qualvolta quella offende il sentimento di simpatia verso noi stessi e verso altri. Il cacciatore che al momento di sparare vede scappar via la selvaggina, il villano che mentre sta a guardare con tanto d'occhi la processione si sente calcare il cappello sino al collo, la donnicciuola che al *festival* ha, pel promesso servizio da tavola,

(1) Cfr. Kraepelin, op. cit.

un mazzettino di steccadenti, provano dolore per una situazione che fa ridere di cuore gli spettatori. Egli è che in questi il contrasto tocca l'aspettativa non il desiderio, e in quelli accade il contrario. Anche più efficace è contro il riso il disgusto. La legge di proporzionalità della catarsi comica all'evidenza intuitiva del contrasto e della suggestione della corrispondenza trova in esso il suo limite, o meglio la determinazione del suo limite mobile. Giacchè questo limite non è lo stesso per tutti, nè è lo stesso sempre per lo stesso individuo. L'uomo finamente educato ride di contrasti che sono impercettibili all'uomo volgare; e viceversa è disgustato facilmente da quelli che più colpiscono comicamente costui. Quindi l' Hecker dice acutamente, parafrasando un noto proverbio: « dimmi di che ridi, e ti dirò chi sei ».

L' educazione del gusto agisce nel senso inverso della legge di proporzionalità, in quanto, pur lasciandone intatta l' efficacia, tende a porre il limite della catarsi comica sempre al di qua del contrasto stridente e grossolano che parla il linguaggio dei sensi. Essa tende a sostituire il sorriso al riso, ovvero a connettere il riso e a limitarlo alle eccitazioni comiche ignote alle nature volgari. Con questo essa non diminuisce la sensibilità pel comico, e non ne restringe il campo, il che sarebbe un gran danno, ma la purifica e l' affina, e quanto la limita dal lato del senso, tanto l'estende, e la rende agile e penetrativa dal lato dell'intelligenza.

Ed è desiderabile che sia così. Perchè la sensibilità pel comico è fonte inapprezzabile di piacere, tanto più puro e vero quanto più è intellettuale. Contro i grandi dolori abbiamo a difesa il sentimento religioso, o quello del dovere compiuto, o

la considerazione oggettiva e la rassegnazione tranquilla dinanzi al fato dell' esistenza. Ma della irrimediabile mediocrità e della mezza razionalità di questa ci consola soltanto il riso, che ci illumina il volto, e si riverbera sulle cose, come raggio di sole che penetri tra nube e nube a vivificare gli splendidi colori dei campi fiorenti.

———